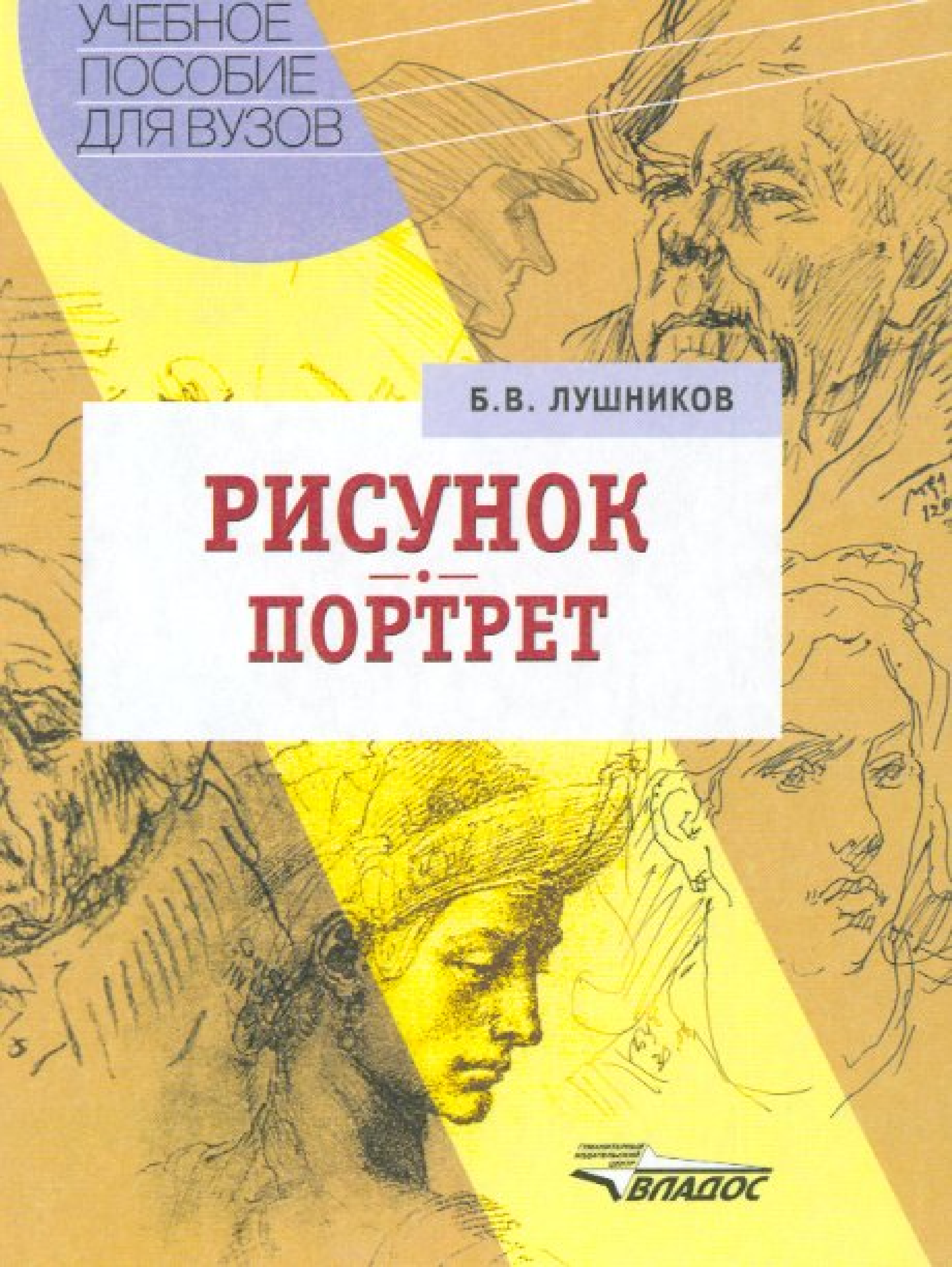
УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

Б.В. ЛУШНИКОВ

РИСУНОК
ПОРТРЕТ



ВЛАДОС

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

Б. В. ЛУШНИКОВ

РИСУНОК ПОРТРЕТ

Допущено
Учебно-методическим объединением
по специальностям педагогического образования
Министерства образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по специальности
030800 «Изобразительное искусство»

Москва
ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР ВЛАДОС
2004

УДК 76(075.8)
ББК 85.15я73
Л87

Рецензенты:
доктор педагогических наук, профессор,
заведующий кафедрой рисунка МПГУ ***В. К. Лебедко***;

профессор, заведующий кафедрой рисунка, живописи и композиции
МГУП ***Ю. И. Чувашев***

Лушников Б.В.
Л87 Рисунок. Портрет: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 144 с.: ил.
ISBN 5-691-01224-Х.
Агентство CIP РГБ.

Учебное пособие направлено на активизацию восприятия, углубление знаний в области анатомического, конструктивно-пространственного строения головы, развитие творческих способностей студентов в работе над портретным рисунком.

Пособие построено на материале авторских быстрых портретных рисунков и их ретроспективном анализе.

Адресовано студентам художественно-графических вузов и всем любителям изобразительного искусства.

УДК 76(075.8)
ББК 85.15я73

© Лушников Б.В., 2004
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
© Серия «Учебное пособие для вузов» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
© Художественное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004
© Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004

ISBN 5-691-01224-Х

ВВЕДЕНИЕ

Первостепенное внимание уделяется освещению таких важных ключевых для учебного процесса и художественного творчества проблем, как восприятие, отражение и творчество, соотношение объективного и субъективного в искусстве, воспитание творческой личности. Необходимость настоящего пособия обусловлена недостаточной разработанностью названных проблем, особенно в области быстрого портретного рисунка. Отсюда возникла необходимость раскрыть его творческую природу, которая играет роль катализатора в творческом процессе, показать место и роль быстрого рисунка в становлении профессиональной художественной деятельности.

В учебном пособии впервые в практике учебной литературы представлен специальный раздел «Галерея быстрых портретных дорожных рисунков». Этот раздел можно было бы назвать практикумом для развития творческого (художественного) видения, назначение которого — помочь студентам в вопросах формирования художественного образа, в постановке и решении изобразительно-выразительных задач. Систематизированный подбор авторских портретных рисунков сопровождается специальным текстом, что позволит студенту увидеть, понять, как та или иная задача решается в каждом конкретном случае, почувствовать многообразие возможностей решения творческих вопросов в портретном рисунке. Автор надеется, что материал портретной галереи пособия поможет читателю открыть полезное для себя и пройти вместе с ним путь в познании и совершенствовании самого себя.

Общий замысел пособия можно сформулировать как попытку выделить, обобщить и систематизировать на базе достижений отечественной педагогической теории и практики, а также на основе многолетнего опыта автора в области художественного образования наиболее ценные и перспективные пути, подходы и методы преподавания академического и быстрого рисунка.

1. СПЕЦИФИКА ЖАНРА ПОРТРЕТА

Человек – вот, что меня интересует. Человеческое лицо – наивысшее создание природы. Для меня это неисчерпаемый источник.

А. Модильяни

В портрете с исключительной олнотой можно выразить самое рудное, самое ответственное для сякого искусства – внутренний ир, внутреннее состояние или, как оворят, душу человека, его дела, ысли и желания.

И.Э. Грабарь считал, что высшее искусство есть искусство портрета, ито задача пейзажного этюда, как на ни была бы пленительна, – пус-сячная задача по сравнению со сложным комплексом человеческого обика, с его мыслями, чувствами и ереживаниями, отражающимися в лазах, улыбке, наморщенном челе. Портрет – это познание человека.

«Портрет! Что может быть проще и сложнее, очевиднее и глубже?» – заметил французский публицист, критик, поэт Бодлер. В справедливости этого выражения нас убеждают портреты великих мастеров прошлого. Они заставляют задуматься о жизни, о человеческих судьбах, о времени. Не было ни одного крупного художника, который не писал бы портрета. Свидетельство тому – длинный список всемирно известных имен.

XV, XVI в. – эпоха Возрождения – в Италии творили величайшие мастера живописи: Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Боунаротти, Сандро Боттичелли, Тициан Вечеллио ди Кадоре, Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто, оставившие в живописи и рисунке ряд прекрасных портретов. В Европе в это же время работали Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн, в Испании создавали свои изумительные портреты Веласкес Диего Родригес де Сильва, Эль Греко, в Голландии – Рембрандт ван Рейн Харменс, Франс Гальс.

В XVII в. – Питер Пауль Рубенс, Ван Дейк и другие.

В XVIII в. – Франсиско Гойя (Испания), Жан Батист Шарден, Жан Батист Грез, Жак Луи Давид (Франция), Джошуа Рейнольдс, Томас Гейнсборо (Англия).

Середина XIX в. – особенно высокого мастерства в портретном жанре достигли Антонио-Жан Гро, Эжен Делакруа, Жан Доминик Энгр, Гюстав Жан Деризе Курбе, Эдгар Дега, Огюст Ренуар, Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Анри Матисс, Пабло Пикассо и другие.

В России в начале XVIII в. значительного уровня в искусстве портрета достигают Андрей Матвеев, Иван Никитин, в середине XVIII в. – братья Аргуновы, Алексей Антропов; во второй половине XVIII в. – Федор Рокотов, в конце XVIII в. – Дмитрий Левицкий, Владимир Боровиковский; в первой половине XIX в. – О.А. Кипренский, А.Г. Венецианов, В.А. Тропинин, К.П. Брюллов, П.Ф. Соколов, П.А. Федотов, А.А. Иванов; во второй половине XIX и начале XX в., в период расцвета русского реалистического портрета, поражающего разнообразием композиционных решений, психологических характеристик, работали В.Г. Перов, И.Н. Крамской, И.Е. Репин, Н.Н. Ге, Н.А. Ярошенко, В.И. Суриков, В.А. Серов, В.Э. Борисов-Мусатов, М.А. Врубель, А.Я. Головин, Б.М. Кустодиев, К.А. Сомов и другие.

В советском искусстве прекрасные портреты создали К. Петров-Водкин, М. Малютин, М. Нестеров, П. Корин, А. Пластов, В. Ефанов, М. Сарьян, Т. Салахов, Д. Жилинский, В. Иванов, П. Оссовский, В. Попков и другие.

Существует множество мнений по поводу того, что такое портрет. Портрет – это рассказ о нас самих, о душе человека. В рисовании лошади – грация, экстерьер, в человеке – все указывает на внутреннее его духовное содержание. Тем он, человек, и интересен.

Портрет – это летопись эпохи через галерею портретируемых. Н.Н. Ге говорил, что эпоху можно составлять по портретам людей. На всех, а на «простых» тем более лежит печать времени, эпохи без высокопарности в повседневной обыденности. Скульптор В.И. Мухина считала, что лицо человека есть лицо истории.

Хороший портрет – это не столько суждение о конкретном человеке, сколько представление об образе жизни людей определенных эпох, их идеалах и представлениях о человеке.

Гегель говорит о портрете как о созерцании характеров людей. Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражен внутренний характер человека. «Часто изображения одного только характера бывает достаточно, чтобы имя художника осталось в истории искусства»[1]. И это, прежде всего, относится к автору этих строк – великому портретисту И. Крамскому.

Портрет дает современному зрителю возможность совершенно уникального общения. Диалог человека с самим собой и диалог художника и модели перерастают в поразительный по своим возможностям

[1] *Крамской И.Н.* Об искусстве // Художник. 1987. № 11. Далее указывается это издание.

внутренний диалог человечества. Отмечая эту уникальную возможность портрета, Б. Виппер писал о возникновении портрета как о «хитром обходе божественной воли, не давшей человеку бессмертия», не допустившей вечного непосредственного общения[1].

Каждый портрет в какой-то мере можно считать автопортретом мастера, его создавшего, так как в процессе работы над портретом художник вкладывает в него часть своей души, своей психологии, своего характера, свои национальные особенности.

В натюрмортах и пейзажах некоторых художников так вольно обращение с рисунком, с формой, что такие произведения стоят на грани абстракций. Но в портрете меньше, чем в других жанрах допустимы всякого рода вольности и отступления, что иной раз выдается за изысканность вкуса и творческое новаторство. М. Антокольский считал, что в портрете надо показать человека таким, каков он есть, а не таким, каким желал бы его смерить художник своим традиционным аршином. Портрет не допускает свободы, поскольку перестает быть портретом. И здесь следует полностью согласиться с мнением известного скульптора М. Аникушина, что портрет – это сама жизнь и в нем не соврешь, не выдумаешь[2]. Делакруа не относил к числу портретов те, где идеализируются черты знаменитого человека, которых не увидишь, и портреты, писанные по репродукциям, поскольку к подобным изображениям правомерно примешивать выдумку.

А. Герасимов считал труд портретиста благородным и важным, но вместе с тем и неимоверно трудным по своим задачам и ответственности делом, поскольку художник-портретист всегда должен быть предельно правдивым по отношению к натуре – не льстить ей и не окарикатуривать, а изображать человека в его подлинном жизненном сходстве[3]. Известно, что М. Нестеров, признавая живописную одаренность К. Маковского, вместе с тем презирал его именно за то, что тот был невнимателен к людям, увлекался лишь поверхностной виртуозностью кисти.

Работа портретиста весьма специфична. Эта специфика обусловлена, прежде всего, тем, что портретист действительно более, чем какой-либо другой художник, связан моделью. Но необходимость объективного видения нисколько не ущемляет субъективного начала портретиста. Речь идет о том, чтобы индивидуальное видение художника отражало истинно существенное в оригинале. П.Д. Корин видел в А.Н. Толстом мыслителя, аристократа духа, П.П. Кончаловский – эпикурейца, любящего предаваться радостям бытия. Но портреты, написанные обоими художниками равно правдивы, раскрывают существенные стороны многогранной натуры А.Н. Толстого.

Возможности портрета велики, богаты и многообразны. В области портретного жанра можно говорить о **портретных изображениях** – психологических характеристиках, портретах обстановочных, портретах-картинах, портретах исторических личностей, портретах современников, портретах мирового типажа.

Наиболее труден ***психологический портрет***, когда раскрывается характер человека, его сущность через его внешность даже без атрибутов, без обстановки. Характер – это не внешний облик, не форма носа, не овал лица. Это внутренняя сущность человека, точная его индивидуальная характеристика. В этом заключается сложность художественного обобщения в портрете. Веласкес, Рембрандт, Репин, Серов, Нестеров и другие мастера дали в своих портретах изумительное проникновение в сущность человека, раскрыли тайны его души. Великие портретисты поражают остротой и точностью характеристик людей.

При определении особенностей портретного жанра возникают вопросы, связанные с самим художественным образом, критериями оценки в ***портрете-картине***. Художественный образ человека в сюжетных картинах и портрет – это не одно и то же. Образ человека создается как в портрете, так и в сюжетной картине. Индивидуальные портретные черты действующих лиц в сюжетных картинах имеют как бы второстепенное значение, точнее, нужны художнику как типажи для раскрытия замысла картины. В портрете изображаемый – конкретный человек во всей совокупности внешних и духовных его особенностей. Даже если изображен один конкретный человек (Вера Мамонтова, Мария Симанова), но тема картины, например, общее состояние жизнерадостности или солнечной лучезарности («Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем» Серова), то это не портрет в полном смысле этого слова. Оба эти полотна можно считать в равной степени и портретами, и однофигурными жанровыми картинами.

Портрет исторической, известной личности – это образ в его исторической конкретности. Отсюда творческое кредо художника – в портретах известных людей держаться изображения того, чем эта личность заслужила свою известность.

Для художника ***портрет современника*** не менее труден, чем портрет исторической личности. Однако зрителю ближе те портреты, которые пишутся с современников. Хотя в восприятии тех и других много общего. И те и другие в жизни далеки от нас, мы склонны возвеличивать их образ и присущие им достоинства. Когда их изображение за-

[1] См.: *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. Далее указывается это издание.

[2] См.: *Аникушин М.* О портретном творчестве // Художник. 1973. № 3.

[3] См.: *Герасимов А.М.* Жизнь художника. М., 1963.

печатлено и находится перед нашими глазами, то приятно сравнивать его с тем образом, который сложился в нашем воображении.

Самое главное, самое важное для портретиста – умение достичь глубокого обобщения в выражении индивидуальной неповторимости модели, прототипа и раскрытия в портретном образе устойчивых черт характера. В ***портретах-типажах***, благодаря мастерству художника, индивидуальное становится типичным. Возникает «неповторимый тип», т. е. глубоко типизированный образ, уникальный по своему жизненному источнику и художественному воплощению.

Можно сказать, что в известном смысле прогресс самого портрета состоит в том, чтобы достичь портрета – мирового типажа, где крупномасштабно обобщаются некие известные, устойчивые свойства человеческого характера в их исторически складывающихся эквивалентах.

К. Петров-Водкин о такого рода портретах говорил: «В мировом искусстве есть портреты: «Мать» Рембрандта, «Портрет неизвестного» Ван Дейка, «Форнарина» Рафаэля, головы некоторых апостолов в «Тайной вечере» Леонардо, в которых представлен основной, неповторимый тип человека, – я, конечно, не был в силах добраться до этих высот, но я уже знал, что дорога портрета ведет на них»[1].

Для сильного и значительного обобщения нужен не просто темперамент и накал чувств, но и ум художника. Именно ум, интуиция помогают ему перевоплотиться и жить жизнью портретируемого, проникнуть в его душу и раскрыть его тайны. Вот тогда портретист и вступает на дорогу настоящих художественных открытий. Он не будет тогда, как плохой актер, играть самого себя, а значит не будет повторяться.

М. Аникушин отмечал, что в жизни нет «идеальных» людей, характер каждого не похож на букет лучших свойств и качеств, поэтому пластический смысл создаваемого портрета не может строиться как самостоятельная конструкция и целиком зависит от состояния и движения души человека. Когда в обобщении черт характера верно расставлены акценты, тогда он превращается в образ, и сложный характер раскрывается просто, начинает говорить сам о себе.

Иногда говорят: «На этом портрете модель более похожа на себя, чем в жизни». Это выводит образ за пределы обычного, «похожего» портрета, приобщая его к портрету-типу, наделенному признаками широкого обобщения, глубокой типизации. К числу таких портретов можно отнести «Девушку у окна» К. Петрова-Водкина. Суть его в двуединстве «я»: «я» модели и «я» художника. Самое замечательное в этом портрете – глаза. Ясным, мечтательным взором смотрит портретируемая на мир. К. Петров-Водкин раскрыл и

[1] *Зингер Л.* Путь к портрету-типу // Художник. 1980. № 9.

синтезировал некие извечные, устойчивые, драгоценные признаки русского характера. Истоки образа не только в модели, они еще и в том давно сложившемся идеальном представлении об определенном героическом типе русской женщины, которое существовало в отечественном искусстве. Заканчивая портрет, К. Петров-Водкин сказал портретируемой: «Будет Вам не восемнадцать, а тридцать два года, тогда Вы скажете, что похоже»[1]. Такое «забегание вперед» отличает портреты выдающихся художников. В таком портрете не только предвидение грядущих изменений внешнего облика и духовного склада, но и судьбы портретируемого.

Художники в портрете особенно выделяют лицо, глаза, руки. В частности, В.А. Тропинин считал, что в портрете главное – лицо, что с особым вниманием и усердием следует рисовать голову и стараться сохранять, правильнее подмечать в посадке, в движении головы, рук натуральную грацию: всякое натянутое, изысканное положение фигуры действует неприятно. В натуре оно не так замечается, потому что бывает большею частью минутное, временное, а в портрете оно остается навсегда.

И. Грабарь говорил, что из всех частей человеческого лица совершенно особую природу имеют глаза. В то время как остальные черты неподвижны, глаза всегда производят впечатление если не прямо двигающихся, то и не застывших: они влажны, то моргают, то напрягаются, то расширяются, то суживаются. И именно контраст между динамичностью глаз и статичностью других частей лица следует как-то передать в изображении.

Руки – это второй портрет человека. А. Герасимов отмечает, что никто из русских портретистов не превзошел И. Репина – великана в умении писать руки. К. Брюллов замечал, что рука действует заодно с лицом при каждом внутреннем движении человека. Испуг, удивление, грусть, радость – руки, если они свободны, всегда действуют согласно с лицом. И чтобы лицо не выражало одного, а рука другого, необходимо наблюдать это согласие. Движение, мимику, убедительность человеческого лица мы воспринимаем в целом. Вот почему мы любуемся портретами тех, кого никогда не видели, не менее, чем портретами современников.

Мы способны воспринимать рисунок, не спрашивая о сходстве, но пока мы не поверили в его сходство, мы не назовем его портретом.

Термин «сходство» имеет множество синонимов. В общем смысле сходство – это соотносимость портрета с оригиналом, адекватность портрета модели. Схожий портрет – это портрет, имеющий общие черты с оригиналом, подобный, близкий ему портрет, соответствующий оригиналу. Обычно различают *сход-*

[1] *Щаксон А.* О сходстве // Художник. 1963. № 9.

ство внешнее – имеющее ценность исторического документа или семейной реликвии и *сходство внутреннее* – эстетическое, которое убеждает в том, что именно таким должен быть портретируемый.

Сходство представляется необходимым качеством, существенным достоинством всякого реалистического изображения, а несходство воспринимается как недостаток. Сходство – необходимое условие убедительной трактовки графического образа. Оно включает в себя ряд требований, основная цель которых с максимальной точностью воспроизвести визуальные формы модели, характерные особенности анатомического строения головы, пропорций, движения и ракурса. Но это не означает, что полученное на рисунке изображение идентично, совпадает с внутренним и внешним состояниями портретируемого.

Если сходство – это, прежде всего, результат сравнения, т.е. работы человеческого сознания, то, следовательно, уже возможны расхождения в оценке. Для сравнения нужно единое основание. Практически, речь идет о возможности сходства между живым человеком и произведением искусства. Если в чем-то есть общая черта, характеристика или качество, то, очевидно, оно и может служить основанием для сравнения. Сходство может быть физическим (внешним) и духовным (внутренним).

И.Н. Крамской утверждал, что портрет Стрепетовой самый замечательный у Н.Я. Ярошенко. Несмотря на детали, могущество общего характера выступает в нем более всего. Его пророчества о том, что портрет Стрепетовой будет останавливать всякого, сбылись. Каждый видит, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и как все это искусно приведено к одному знаменателю.

Сходство в портрете нужно искать в том, что художник представил в качестве обобщенного, важного, главного, отобранного из реального множества того, что собой представляет человек. Достоевский писал, что портретист стремится отыскать главную идею модели, приискать и захватить тот момент, когда она наиболее на себя похожа.

Портреты, выполненные с одного и того же человека, не тождественны между собой. «Если бы какое-нибудь чудо оживило несколько портретов одного человека разных художников, – писал Б. Христиансенс, – это были бы совершенно различные личности, и ни одна из них, вероятно, не совпала бы с моделью. У каждой был бы особый темперамент и своя душевная жизнь».

Автопортретов Рембрандта больше ста, они не тождественны. С помощью множества автопортретов Рембрандт стремится понять человеческое лицо в смене его выражений, в движении, в течении времени. Поэтому в них есть и момент узнавания оригинала, и момент отчуждения, отстранения, дающий простор воображению зрителя.

Рис.1. Микеланджело. Голова молодой женщины. Сангина. 1525

Кроме того, один и тот же человек, та же поза, тот же наряд, даже и тот же художник, но портрет, выполненный в рисунке, и живописный – два различных лица, но они похожи. В рисунке все сделано линией, в картине – красочным пятном. А в результате – другой человек, хотя и похожий, есть два портрета, два сходства, два понимания человека, два художественных произведения. Так, сравнение живописного «Портрета кардинала Альбергати» Яна ван Эйка с сохранившимся портретным рисунком показывает, как они схожи и в то же время различны, но оба одинаково ценны.

О сходстве в портрете следует говорить только в том случае, если оно приобрело свое художественное звучание, идейное значение, стало выводом наблюдений и мыслей художника.

В конце своей жизни Микеланджело начал писать портреты, которые дарил своим знакомым, что бесспорно говорит об их сходстве (рис. 1).

Прямое внешнее сходство с портретируемым (фотография), как бы велико оно ни было, еще не доказательство художественного сходства. Эскиз дает общее живое впечатление от лица, тогда как фотография удерживает застывшее выражение одного лишь момента. Черты лица человека живут и меняются каждую секунду, и схваченное общее впечатление от лица более верно в рисунке, чем на фотографии.

В портрете прошлое сливается с настоящим, образует новое. Поэтому во всех портретах великих художников мы верим сходству с конкретным человеком, но и видим отчетливые черты некой отвлеченности, отпечаток идеала. Например, А. Рублев писал идеальную духовную сущность святых и богов, искал сходство с идеалом и несходство с конкретной действительностью, и находил то и другое. Сам идеал возникает из сравнения с живыми, окружающими художника людьми. Идеал – это очищенное сходство с тем лучшим, что художник находит в действительности. Часто для большего сходства, приближения к конкретному человеку необходима высокая степень обобщения, удаления от жизни.

Существует особая точка зрения по поводу сходства в портрете – мнение портретируемого. Она обычно противоположна мнению художника. Нигде это противоречие так остро не проявляется в изобразительном искусстве, как в портрете. Роден говорил, что обычно самое большое затруднение при работе над портретом – не в самой работе, а в ее заказчике. По какому-то непонятному и роковому закону заказывающий портрет всеми силами противодействует таланту художника, которого сам же выбрал. Человек очень редко видит себя таким, каков он есть, а если узнает себя, то неприятно поражен, когда художник изображает его наружность правдиво[1].

В портрете затронут интимный мир портретируемого. Он хочет видеть в портрете запечатленным либо кусочек своей души; либо то, что в нем еще никто не обнаружил, ждет, что художник откроет незнакомые черты, либо увековечит его наряд и т.п. Художник обычно не считается с этими желаниями, относит их к разряду второстепенных. Его интересуют поворот, форма головы, какая-нибудь особая форма носа, т.е. то, что он обращает в материал для своих «линейных экспериментов».

Следовательно, если так разнообразен может быть подход к портрету и такая сложная сеть ассоциаций сопутствует восприятию сходства, то очевидно, что не может быть единого критерия сходства. Поэтому единственным критерием ценности портрета, как считает Б.Р. Виппер, является художественная цельность, наглядность[1]. Дидро очень верно сказал, что глаз народа приноравливается к глазу великого художника. Выделив то, что познание красоты внесло в изображение, мы видим модель, которая передана не в точности, но восхищаемся.

Все образцы классического, непревзойденного портрета действуют сильно потому, что являются совокупностью прекрасного рисунка и сходства.

Термин «сходство» в среде художников сегодня редко употребляется. В нем как бы усматривается известная доля несерьезности в самой постановке задачи. О. Авсиян писал, что вряд ли можно считать порочным стремление сделать рисунок похожим на модель, уловить ее черты одновременно с общим конструктивным решением[2]. Но возникает другая проблема: натренировавшись в передаче сходства с моделью, рисующий может не обрести способности к образному выражению характера. Ведь добиться физического сходства с моделью в рисунке гораздо проще, чем выразить сущность человека. И эту сверхзадачу рисующий должен понимать.

В портрете всегда есть тема – конкретный человек. Сюжетом портрета может быть какое-то действие человека, его настроение, душевное состояние. Хотя весь перечень проблем, присущих рисунку, остается в силе и для портрета, работа над ним имеет специфические особенности. Конечно, очень трудно предусмотреть всевозможные пути и случаи, которые могут встретиться в творческой практике художника над портретом, но можно выделить на каждом этапе наиболее общие и типичные.

Возникновение идеи портрета, его замысла в одном случае рождается до начала работы с натуры, в другом – наблюдение подсказывает художнику первоначальную мысль о портрете, в третьем – портрет задумывается в связи с работой над портретом-картиной и т.д. П.Д. Корин говорил: «Когда начинаю работать над портретом, я уже заранее знаю, что именно хочу написать. Я выявляю для себя основные, характерные черты человека. Внутри меня, в моем сознании уже складывается образ, который я хочу высказать... Неотступно думаю о портрете, мысленно вижу его таким, каким хочется, чтобы он был»[3].

В понятие «замысел» портрета в первую очередь входит общий характер портрета, т.е. мягкий или

[1] См.: *Роден О.* Искусство. Ряд бесед, записанные П. Гзелль. СПб., 1913.

[1] См.: *Виппер Б.Р.* Введение...

[2] См.: *Авсиян О.А.* Натура и рисование по представлению. М., 1985.

[3] Цит. по: *Зингер Л.* Путь к портрету-типу // Художник. 1980. № 9.

резкий по движению и контрастам, интимно-лирический и приподнято-героический, спокойный или взволнованный, каков ритмический строй, общий размер (погрудное или поясное, поколенное или во весь рост) и т.д. Затем определяется *характер постановки* и *действие портретируемого* (положение модели), освещение, окружающие предметы, точка зрения на модель и т.д. Также для себя художник выясняет, в чем ведущая мысль, что главное – обобщенно-типизированный образ или индивидуализация, максимальное выражение личных качеств. Например, в портрете И.Е. Репина «Протодиакон» главное – обобщение, типизация, в портрете «Мусоргский» – индивидуализация, и са мо название портретов подчеркивает это.

В портретном жанре исключительно важным является умение справляться с выражением психологического состояния человека, с мимикой и жестом, с нюансами экспрессии лица. Психологический момент приобретает первостепенное значение, ибо он является самым активным и жизненным, самым понятным зрителю средством выражения содержания. Движение мимических мышц лица возникает у человека непроизвольно, под действием определенного переживания им психического состояния. Эти мышцы создают всевозможные складки, выпуклости и впадины, иногда резкие, иногда незаметные и определяют выражение лица. В мимике лица характер и душевное состояние человека выражаются внешне через различные движения и изменения форм, через их пластическую, т. е. объемно-пространственную взаимосвязь. Если добавить к этому бесконечно разнообразные возможности в поворотах, наклонах и ракурсах головы, в различных вариантах соотношений всего объема головы, шеи и торса, то становится ясно, что главное в портрете *выразительность*.

Основная цель портрета – создание образа конкретного, определенного человека. Поэтому, когда изображается действие или случайное мгновенное состояние, то это действие, это мгновение становится главной темой рисунка, а человек превращается в объект, через который эта тема выражена, конкретный образ отходит на второй план. Мгновенное случайное или очень сильное физическое движение отвлекает от художественного образа, от портрета. Образ не обогатится, а вообще не получится. Произойдет смещение акцента на это действие или состояние. Следовательно, для портрета характерна некоторая относительная статичность, неподвижность. Но это совсем не значит, что в портрет нельзя вносить какое-либо действие. Напротив, портрет может не состояться, когда позирующий неподвижен, принимает неестественное положение.

Движение изображается во многих портретах (улыбка, жест, поворот головы и т. д.), но это должно быть естественное движение для данного человека, подчеркивающее его индивидуальность, его природную пластику (улыбка, привычный жест, обычная поза и т.д.). Так же и состояние, выражение лица должно быть свойственно портретируемому. Одним людям свойственна задумчивость, другим насмешливость и т. д. В портрете это характерное выражение должно быть отражено в меру, без преувеличения. И движение портретируемого, и выражение его лица, так называемое «портретное состояние», относятся к специфике портрета. Только некая золотая середина между неподвижным позированием и естественным движением данного человека, между специальной позой и живой подвижностью сопутствует удаче в портрете.

Уметь чувствовать, видеть, считывать идущую от человека информацию – также одна из особенностей работы над портретом. Предметы окружения, жест руки, положение пальцев, направление взгляда и другие детали очень важны для портрета, потому что они могут обогащать образ, помогать созданию верного представления о портретируемом и воплощению замысла. Удачно найденная и показанная деталь может существенно дополнить главное, благодаря удивительному свойству человека воображать, дорисовывать то, чего он напрямую не видит.

В рисовании портрета надлежит, прежде всего, проникнуть, прочитать внутреннюю сущность портретируемого и рисовать ее, а форма-конструкция (геометрическая, анатомическая) и другие параметры грамоты рисунка, конечно, необходимы как инструменты воплощения сущности художественного образа. В Древнем китайском трактате говорится, что сначала надо рисовать сущность, кровь, а уж потом покровы-формы и т.д. В портрете: сначала сущность, затем видимость.

Похоже, что мы воспринимаем объект не только с помощью отраженного света, но и излучаемой человеком-объектом невидимой информации, которая «накладывается» на отраженный от него луч света. Оптическая информация обогащается информацией-сигналами из объекта. Зритель же видит изображаемый объект, обогащенный еще и информацией о чувствах и мыслях художника через творческий художественный образ.

Специфика в том, что сначала необходимо постичь внутреннюю сущность портретируемого через внешние признаки-черты, затем показать эту сущность в рисунке. Человек излучает информацию о своем спокойствии, уравновешенности, сомнениях, тревоге, страхе, неприязни, отчаянии и т. д., – художник-портретист считывает эту зашифрованную в чертах лица, в мимике, движениях информацию и рассказывает, раскрывает в рисунке.

Характер и сущность портретируемого проявляются и через отношение его к себе и другим людям (что так же записано в его чертах,

мимике, жестах, движениях). Доброжелательность, приветливость, внимательность или замкнутость, недоверие, агрессивность и т. д. – все это художник-портретист должен читать, видеть в портретируемом, иначе портрета не будет. Будут лишь внешние признаки – большой нос и уши, маленькие глазки и т.д. Внутренняя энергетика человека излучается во вне и должна считываться художником-портретистом.

Тонкость соотношения формы и содержания портрета является особенностью работы над ним. Понятия образности и единства формы и содержания не являются точным повторением, идеальным отражением друг друга. Элемент условности и определенности символики может отличать их. Но при этом важно определять степень этой условности и ее необходимость. Превышение меры условности может привести к потере содержательности элементов выразительности воспринимаемого образа человека. Набор иллюзорных элементов в рисунке, с помощью которого делается попытка выстроить содержание, остается лишь формой. Владение формой может быть профессиональной, но индивидуальности, неповторимости образа в портрете может не состояться, т.е. будет ощущаться отсутствие или неточность внутреннего содержания. Отдельно взятые элементы лица, внешности человека без какой-либо направленности – это набор информации для реализации визуальных форм, общей постановки, только толчок, предмет к рисованию, в котором важна не сама суть модели, а внешние атрибуты. В этом случае однозначным становится и лицо, и одежда, и окружающие модель предметы, т.е. все воспринимается и отражается как переход одних форм в другие. Вместо модели, образа человека появляются преломляющиеся геометрические формы, что негативно сказывается на портрете.

Другая особенность взаимосвязи формы и содержания в портрете – это правильно найденная *образная характеристика*. Если сложился альянс художника и модели, только тогда возможны поиски той неповторимой формы исполнения, способной сформировать содержательный художественный образ в рисунке портрета. Представление о форме головы влечет за собой активизацию характеристик содержания, сущности человека. Или, иначе, разрушение формы в рисунке человека активно и негативно влияет на отсутствие содержания в портрете и наоборот. Эти процессы взаимообусловлены и определяют результат работы в целом. Важно, например, наряду с точным линейно-конструктивным построением сопоставить соответствие структуры головы с выразительностью образа. Иначе появится «излишнее сходство» вследствие усиления одного из этапов линейного построения – бессознательное копирование внешних очертаний головы. Упор же на образное решение без всестороннего изучения анатомического строения, ракурса модели приведет к гипертрофированному рисунку отдельных частей. Без обобщения будет только внешняя оболочка модели, а не ее сущность. Без индивидуальности – отвлеченная схема.

Образная характеристика в портрете состоится при условии подчинения своих чувств и эмоций образным обобщениям. Обобщение существует не только в соответствии частного и общего, это и *совокупность соответствия общего, индивидуального и чувственного.*

Специфику рисунка портрета надо видеть (искать) не только в главных критериях выразительности и содержания рисунка: единстве формы и содержания, сходстве, типизации и обобщении образа, но и в особенности техники исполнения, точнее, в подчинении ее художественно-образной концепции портрета.

Профессиональная подготовка и техника рисунка играют важную роль в решении задач портрета. Хотя «самое совершенное владение техникой само по себе ничуть не приближает к успеху, есть нечто более важное, что одухотворяет эту технику, обращая ее в искусство». Эти слова Д. Кабалевского о возможностях техники в музыке правомерно отнести и к портрету. Еще точнее определил место техники рисунка в портрете А.А. Каменский. Он писал, что суть дела не в технике приема, а в образно-художественной концепции, которая успешно использовала этот прием для своих целей. И.Н. Крамской очень просто и точно выразил мысль относительно вторичности технической стороны изображения: «Говорят, например, поеду поучусь технике. Господи, твоя воля? Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкафу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в кармашек и, по мере надобности, взял да и вытащил. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя, особенная. И когда это удавалось, когда на полотне добивались сходства с тем, что они видели умственным взглядом, техника выходила сама собой»[1]. Использование определенных техник и материалов в портрете приближает к образу, рождая творческий импульс, и, способствуя возникновению образного мышления, развивает творческие начала, идеи замысла, как ни в одном другом жанре.

Одним из важнейших специфических средств выразительности рисунка в портрете являются *верно найденные пропорции.* Высокая степень точности пропорциональности форм – важнейшая особенность рисунка в портрете. В каждом человеке определенные, живые пропорции. С их помощью выражаются не только внешние черты, но и определенные качества характера. Худож-

[1]*Крамской И.Н.* Об искусстве...

2 з-299

ник-портретист должен обладать обостренным чувством пропорций. Эту способность, которой большинство людей пользуется непроизвольно, он превращает в инструмент познания и открывает новое содержание в пластических свойствах портретируемого человека.

Ничто в искусстве не существует отдельно, само по себе и особенно в портрете. Именно поэтому отдельная линия, проведенная не в соответствии с другими, сделает изображение в портрете в целом ошибочным. Иногда студенты ждут, что преподаватель подскажет им определенные, «правильные» пропорции в точном, цифровом выражении, и тогда, запомнив их, они быстро научатся «по всем правилам» рисовать человека. Это – заблуждение, которое мешает работать и развивать в себе наблюдательность. В том-то и заключается трудность и увлекательность задач портретного рисунка, что необходимо находить характерные пропорции с большой точностью.

Художники разных эпох стремились вывести единые общие пропорции (каноны) для фигуры и лица человека, которые соответствовали бы идеалу человеческой красоты и могли, таким образом, служить совершенным образцом для всех случаев жизни. Но времена менялись, менялись идеалы и соответственно каноны пропорций человеческой фигуры и лица.

Основой реалистического рисунка является *живое непосредственное наблюдение*, работа с натуры, т.е. отражение именно тех соотношений размеров, которые свойственны конкретному человеку. Знание же классических пропорций позволяет избежать очень грубых ошибок. Знание каких-либо «незыблемых правил» позволяет рисовать что угодно и кого угодно, не глядя на натуру, но только не портрет.

Искусство портрета от начала работы до конца – сугубо творческий процесс. В этом жанре рисунка *без идеи портрета, задуманного изобразительного образа, без убедительной композиции, передачи своего отношения, чувств и мыслей работа просто невозможна.* Изображение человека – это жанр, в котором часто с особой яркостью и полнотой проявляются индивидуальные стороны творчества художника, его отношение к изображаемому, его творческие устремления, симпатии и вкус. И это еще одна особенность портрета. Специфика портрета обусловлена не только конструктивно-пластическими особенностями объекта изображения, но и внутренней потребностью художника выразить свое личное понимание изображаемого человека, свое отношение к нему.

Творческий процесс создания портрета можно наглядно представить, воссоздав работу над одним из интереснейших произведений – репинским портретом Н.И. Пирогова (рис. 2). В Пирогове Репин видел одного из отечественных героев. Писал портрет без всякого заказа, вопреки официальному вкусу. Пирогов не отличался привлекательной внешностью. Беспокойный, желчный старик с огромной лысиной и колючим подслеповатым глазом (портрет писался за несколько месяцев до смерти хирурга). За внешним И. Репин увидел, как живая, острая мысль светится в пытливом взоре Пирогова, какие напряженные складки прорубила она между бровями, как энергично выдвинут подбородок вперед и как упрямо сжаты обрамленные резкими глубокими морщинами волевые губы. Увидел, как гордо и крепко держится прекрасная голова на широких плечах. Этот гениальный старик упрям, крут нравом.

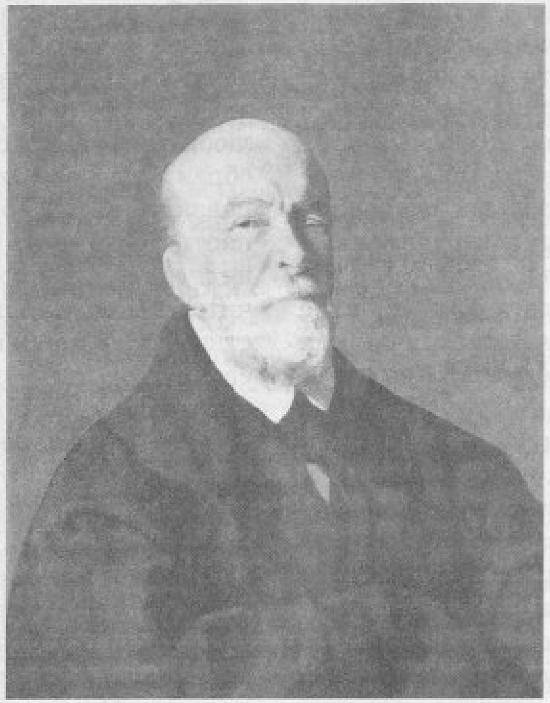


Рис. 2. И.Е. Репин. Портрет Н.И. Пирогова

Далее нужно было представить образ великого человека, не разрушая взаимосвязи противоречивых черт, составляющих его многогранный характер, т.е. что-то акцентировать, а что-то приглушить. Репин усаживает Пирогова так, чтобы в фокусе оказалась его характерно вскинутая голова, и чуть-чуть поворачивает его в сторону. Вся левая часть лица окутывается тенью, приглушающей неприятное впечатление от дефекта глаза, но не ослабляет общей динамики лица, а усиливает ее от светотеневого кон-

траста, который создал этот поворот. Основной композиционный стержень портрета был найден. Все должно быть сконцентрировано в лице, позе, жесте. Должны отразиться только индивидуально неповторимые черты и то, что роднит его со многими другими деятелями русской культуры.

Замысел портрета созрел. Далее требовалось множество тончайших наблюдений и творческих находок. Репин выделяет фигуру Пирогова компактным силуэтом на темном фоне так, что она напоминает могучую глыбу. Характерный жест быстрым движением засунутых в карманы пальто рук, резкие очертания круто поднятых вверх плеч – вводят в мир жизнедеятельной натуры. Но главное лицо, глаза. Проницательный взгляд буквально «сверлит», раскрывая силу острого, аналитического ума. Скошенная ось зрения портретируемого создает впечатление, что Пирогов смотрит резко в сторону. Морщины, складки на лбу, у глаз, плотно сжатых губ убедительно подчеркивают волевую собранность, целеустремленность портретируемого.

Репин не «списывал» оригинал, а творил произведение искусства – портрет.

В настоящем произведении искусства всегда присутствует не только объективное изображение жизни, но и личное отношение к делу, к объекту изображения художника, его позиция, его чувства и оценка. В портрете преобладает, вернее приоритетно второе.

Работа над портретом начинается, прежде всего, с особого отношения к делу, к объекту изображения. Надо любить того, кого рисуешь. Можно любить цвет, краски, форму, свет, образ и т.д. независимо от объекта в пейзаже, натюрморте. А человека в портрете, конечно, без влюбленности ничего хорошего не сделать, ничего хорошего не получится. Репин, Суриков и другие известные художники не раз говорили о своей страстной «влюбленности» в портретируемого во время работы. Эта временная влюбленность портретиста в натуру отличает его своей внутренней профессиональной целесообразностью. В портрете при всей своей влюбленности в натуру художник способен «сорвать» с оригинала маску благообразия, раскрыть его действительную неприглядность. Это блестяще делал Серов, Домье, Гойя. И наоборот, – показать сквозь внешнюю невзрачность, безобразие лица глубокую и прекрасную душу.

Специфика рисунка портрета предъявляет особые требования к художнику. Он должен быть сильной личностью, интеллектуально и духовно зрелым для того, чтобы охватить и отразить емко и полно изображаемого человека. В искусстве портрета это заметно, как ни в каком ином жанре. В свое время М. Салтыков-Щедрин писал, что первое и самое обязательное условие для каждого художника – это стоять, по малой мере, на одном уровне с изображаемым лицом. Объяснение типа человека праздного легко достигается при помощи одной талантливости, но объяснение типа человека дела, человека профессии уже требует, кроме талантливости, еще известной подготовки.

Есть художники, типа Ф. Достоевского или Л. Толстого, к ним можно отнести А. Голубкину, А. Пластова, А. Зверева и многих, многих других, к которым нельзя подходить с заранее предрешенными критериями искусства. Их надо принять целиком, как людей, только тогда примешь целиком и их творчество. Максимилиан Волошин абсолютно справедливо заметил, что творчество таких художников немыслимо понять, не представляя себе их сугубо личных качеств, человеческих особенностей. Скульптор А. Голубкина была трагически-прекрасной фигурой в своем искусстве и в своей труднейшей, полной мук и страданий повседневности. Разделить их нельзя. Она жила по правде, по справедливости. К А. Голубкиной можно отнести строки стихов Анны Ахматовой:

> Таких в монастыри ссылали
> И на кострах высоких жгли.

Творчество ее является неугасимым явлением совести. Творчество А. Пластова также неотделимо от образа его жизни. Он постигал своих героев как бы изнутри. В этом ему помогало и то, что он жил и творил среди односельчан. При безупречном, точном «без изъянов» профессиональном рисунке мы видим пульс жизни его героев как в графических, так и в живописных портретах. Примеров подобного единства образа жизни и творчества в западном искусстве найти трудно.

Официально непризнанный художник А. Зверев, работавший в 50-70-е годы известен портретами-экспромтами. Все виды техник соединялись в его эмоционально-чувственных, артистически выполненных графических портретах. Не случайно к нему приезжали состоятельные заказчики из разных стран Запада. П. Пикассо называл А. Зверева лучшим рисовальщиком-портретистом своего времени. Много работая, он умел так исполнить портрет, что муки творчества, «пот» были упрятаны. Он был большим мастером быстрого рисунка. А. Герасимов писал по этому поводу, что без артистичности и смелости письма, как в музыке без блеска и высоты техники, не бывает захватывающего произведения искусства.

Удивительно тонко и образно отображена специфика рисунка портрета в китайских трактатах о портрете[1]. Крупнейший теоретик китайского искусства художник Се Хэ (еще IV-V вв.) в знаменитом трактате «Критические заметки о древней живописи» изложил правила портретной живописи. Главное из них состоит в том, что без передачи

[1] См.: Китайские трактаты о портрете. Л., 1971.

духовной сущности нет настоящего изображения человека. Ван И (XIV в.) в непринужденной форме излагает приемы рисования портрета: «Когда тот, кого я хочу изобразить, вздыхает, разговаривает, когда проявляются его подлинная природа и характер, я сосредоточенно ухвачу его, без слов запечатлею в сердце своем. Тут закрой глаза – он как будто перед глазами, дай волю кисти – он как будто под кистью. Пусть художник перед тем, как рисовать лицо, остановит мысль свою на том, как данный человек движется, стоит, сидит, лежит, поет, говорит, смеется; увидит, как проявляется его естественная природа, обнажается дух-чувство. Таким образом, тщательно изучив человека, можешь начать рисовать, писать – само собою будет дано впечатление живого. Нынешние пошлые ремесленники не знают путей творческого претворения традиционных приемов. Они стремятся заставить изображаемого, поправив платье, напряженно сидеть, как глиняного болвана. Так и пишут. Поэтому на десять тысяч случаев – ни одного удачного. А разве этого достаточно?»

О рисунке в карандаше и кистью он пишет: «Если удары кисти, линии карандаша глубоки и изящны, то живая прелесть сама собой выступит. Это связано со степенью учености художника: если его тип высок, его ученость глубока, то в ударах его кисти свободно выразится образованность, а раз есть образованность, значит, есть и живая прелесть».

Дин Гао (начало XIX в.) так писал о главном в портрете: «В деле портрета следует знать, что идея предшествует кисти, а дух следует за ней. Раздели темное и светлое («инь» и «ян»), установи пустое и насыщенное («сюй» и «ши») материей. Когда план готов во всех деталях, отчетливо представляется уму, тогда опускаешь (на лист) кисть. Это и значит, – идея предшествует кисти. Начерти общий, объемлющий контур, затем раздели верхнее и нижнее – найди место неба и земли. Согласно пяти элементам установи пять гор: лоб, подбородок, нос и скулы. Композиция осуществлена – и вот огромное, широко насыщенное материей, в блеске и сиянии так и вздымается над бумагой. Это и значит: дух следует за кистью. Поистине это в портрете главное. Если картина как идея, как дух возникла в твоем сердце, подчинена глазу, овеществляется через руку, то твоя душа пронизала человека, с которого ты пишешь портрет, он как бы живет в тебе, ты подчинен методу, и каждый удар кисти (в рисунке) дает сходство. Следует знать, что тайна человеческого нутра неистощима».

Далее Дин Гао утверждает, что правила по изучению пропорций, соотношению пустого и насыщенного материей, различию темного и светлого, выявлению массы можно воспринять только сердцем, их нельзя словами передать. Нужно постоянно тщательно их изучать, нельзя эти правила тотчас применять. То, что называют «душой проникнуть» зависит от человека. Учащийся своей интуицией сердца должен ухватить эти правила.

Или о точности в рисовании портрета, об основном правиле: «На волос нельзя погрешить». Если ты действительно в состоянии отдать все свое внимание и все свои помыслы и не допустить ни на волос отступления, то вначале, благодаря своей непосредственной восприимчивости, постигнешь, а в конце, благодаря зрелой опытности, станешь искусным. И тогда тысячи особенностей, десятки тысяч форм не будут тебе трудны.

Вот что включает Дин Гао в девять необходимостей осуществления рисунка портрета. «Девять необходимостей»: духовная гармония с тем, кого изображаешь; спокойствие и самоуглубление; позирует созвучный тебе друг; комната как монашеская келья; светлое окно, чистый стол; погода ясная, спокойная; предметы, которыми ты окружаешь человека, должны быть изысканными; сам изображаемый пусть сидит со сложенными руками; хорошая бумага; тонкий шелк».

Верность глаза и точность руки должны вырабатываться в молодые годы. Но со сходства не надо начинать по той простой причине, по которой постройка дома начинается не с орнамента еще не существующих стен, а с фундамента. Так и в портрете: сначала рисунок головы, а затем вопросы портретного сходства.

Какая бы задача не ставилась – от общего построения до раскрытия глубоких психологических моментов, художник всегда должен идти к выразительности через конструктивно-пластическое решение, через выявление пропорций, через форму, через выражение объема в пространстве и т.д., т.е. через рисунок головы.

Вопросы:

1. В чем специфика жанра портрета?
2. Почему портреты, выполненные с одного и того же человека, не тождественны между собой?
3. Чем художественное сходство отличается от прямого внешнего сходства?
4. В чем различие оценки сходства художником и портретируемым?

2. РИСУНОК ГОЛОВЫ — ОСНОВА ПОРТРЕТА

Путь к созданию портрета лежит через изучение головы человека со всеми ее конструктивно-пластическими и анатомическими особенностями. Азы рисования портрета приобретаются при рисовании гипсовых слепков с деталей головы «Давида» Микеланджело, в основе которых простые геометрические формы, и гипсовых копий с голов античных скульптур. Для повышения своего мастерства студенту важно изучить строение деталей головы в гипсе, когда они крупны, когда они не окрашены. Это идеальные модели для изучения и проверки на практике основных законов гармоничных пропорций, классических анатомических построений конструкции формы, света и тени, тональных отношений, общего тона. Рисование гипсовых моделей является хорошей школой для постижения основ изобразительной грамоты. Рисование белого на белом способствует повышению культуры рисования, спасает от черноты в рисунке, воспитывает вкус, ибо рисующий вынужден искать самые тонкие тональные отношения, тональные характеристики. В рисовании живой головы иные задачи, покоящиеся на фундаменте законов, познанных в процессе рисования гипсовых геометрических тел, растительных орнаментов, голов. В рисунке портрета следует придерживаться тех же законов, что и при рисовании гипсовой головы, однако необходимо учитывать особенности, свойственные живой натуре — изменение выражения лица, позы. Голова человека имеет много отклонений от классических пропорций. У людей разного цвета кожные покровы, волосы различаются по характеру и цвету. Живая модель дает широкий простор воображению, фантазии рисующего в поисках средств раскрытия характера. В рисовании живой модели перед рисующим — не готовое художественное произведение (скульптура), не готовый образ в своей неизменности, а живой человек. Это требует строгой, целенаправленной наблюдательности, умения видеть и отличать главное от случайного, второстепенного и выражать это главное, выявлять в рисунке образный характер модели. Последовательность выполнения рисунка — лишь правило срисовывания с натуры. Не приложенные к творческому процессу правила не приведут к творчеству. А потому нельзя делить процесс рисования по принципу: сначала грамота, потом творчество.

Работе на формате предшествует осмысление всего комплекса задач рисунка. Ясная постановка пластических задач, осознание и решение их — самая трудная половина дела. Осознание задач, их формулирование придают мыслям и действиям рисующего определенную художественную направленность. Сырой рисунок — это результат недостаточно ясного замысла. Обдумав параметры, последовательность, можно приступить к работе не бессознательно, не стихийно, а с серьезными планами, зрелыми решениями.

Важен в рисовании портрета отбор главного, необходимого из поступающей от модели визуальной информации по схеме: видение — восприятие; образ в воображении, фантазии; к изобразительному, художественному образу. Сама информация выступает как процесс перехода от объекта к образу.

Рисунок это и искусство выбора. Не бывает так, чтобы выбор совершенно исключал наши желания, размышления, нашу позицию. Даже когда педагог ставит конкретные учебные задачи, за рисующим практически остается право выбора точки зрения на объект и право дополнительно ставить свои учебно-творческие задачи. Например, голова в три четверти или в профиль — фактически разные объекты изображения.

Выбором модели руководит замысел художника, его цель и желание сделать рисунок интересным для зрителя. Портретируемый может быть определен легко, но нужно еще увидеть, выбрать выразительную позу, фон и, главное, состояние портретируемого из множества возможных. В выборе проявляется мироощущение автора и его художественный вкус.

Выбирая, рисующий изучает модель, ему открываются неожиданные стороны модели и рисунка, они обрастают, обогащаются ассоциациями. Объект и рисунок становятся близкими, родными.

Образы людей, предметов, их сочетаний с опытом накапливаются в памяти как ценный творческий багаж. Любимые образы-мотивы хранятся в памяти как заветные чувства, мысли, открытия. Задача выбора и трудная, и ответственная, поскольку предопределяет судьбу изображения, судьбу самого рисунка, произведения.

Бесконечность, богатство содержания модели, если это понимает рисующий, исключает мысль о механическом копировании. Рисующий и в этой задаче стоит перед выбором — выбором одного, единственного художественно-образного решения.

На начальной стадии работы над портретом необходимо мысленно оценить положение головы модели в неразрывном единстве с шеей и плечевым поясом в пространстве и на рисунке определить и осмыслить

пластическую форму головы модели. Голова органически связана с шеей, торсом, фигурой в единую анатомическую и пространственную конструкцию. Чтобы видеть голову с фигурой в целом, следует учиться раздвигать данный природой угол зрения как можно шире, охватывая глазом окружающее пространство, чтобы видеть модель внутри пространства. Иначе, думаешь нарисовать голову, а получишь лицо, думаешь о лице, а получишь нос или глаз.

Форму головы определяют ее габаритные размеры (высота к ширине), характер абриса (овальный, круглый, грушевидный и т.д.), равные по высоте лицевая и черепно-мозговая части головы (деление проходит по горизонтальной линии оси глаз), возможная асимметрия головы, лица.

Положение головы в пространстве характеризуется наклоном, поворотом, ракурсом и изменениями в связи с этим пропорций. В композиции рисунка головы должна быть найдена гармония, равновесие массы изображаемого к фону, изобразительному пространству листа. Непосредственно на формате композиционное решение размещения общего силуэта головы с шеей и плечевым поясом фиксируется засечками.

Разместить силуэт модели на листе нужно так, чтобы уже по обобщенной форме определялось соответствие образа портретируемого самому объекту изображения подобно тому, как по общему силуэту издалека мы узнаем знакомого человека.

Голова каждого человека имеет свои пропорции, свою большую форму, неповторимый характер частей и деталей. При первом же взгляде на модель можно уловить обобщенный характер форм головы общий пластический ключ к решению портретного образа.

Существуют общие принципы построения головы. Очень важно для рисующего осознавать проблемы, встающие в процессе изображения головы средствами рисунка. При изображении головы с плечевым поясом в пространстве используют собственные внутренние опорные точки – переносицу, скуловые кости, надбровные дуги и др., которые дают возможность рисовать голову в любом повороте и наклоне.

Постановка головы по отношению к торсу, шее и плечевому поясу должны быть определены как можно строже.

Рисовать нужно сначала общее, т.е. расположение форм, вслед за тем – характер форм головы, ее частей и их пропорциональные отношения с учетом перспективных и ракурсных изменений.

Определение общего в рисунке подобно начальной стадии работы над скульптурой, когда скульптор отсекает от массы материала лишнее с тем, чтобы выявить характер и пропорции деталей. В объемно-пространственном построении головы нужно идти тем же путем, начиная непременно с больших

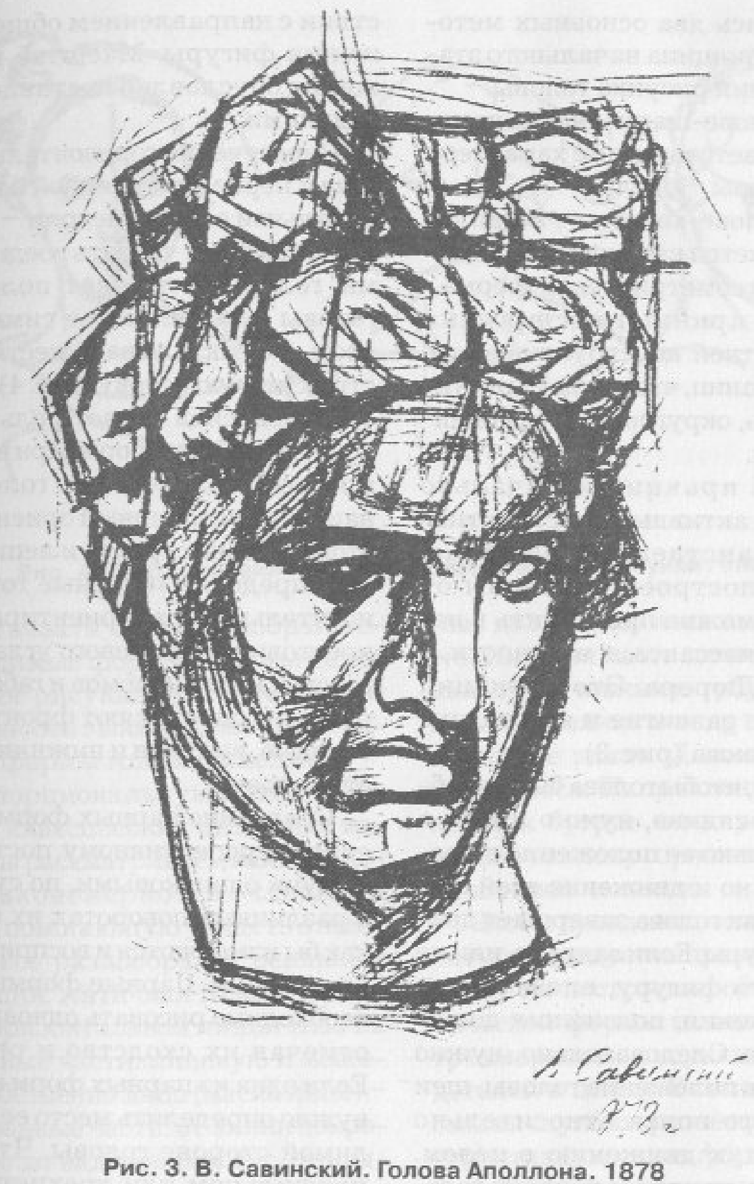


Рис. 3. В. Савинский. Голова Аполлона. 1878

масс. П.П. Чистяков учил, что сначала намечается масса головы. И дальше, как в скульптуре, «удаляется» все лишнее, «лепится» подобие живой головы. Определить форму головы и соответствующий ей силуэт-контур полезно, используя образные сравнения: голова-яйцо, тыква, редька хвостом вниз и т.д.

Сложились два основных методических принципа начального этапа построения рисунка головы:

– по «голове-шару», когда намечается соответствующий характеру данной головы – овал;

– по «голове-коробке», когда голова трактуется как жесткая конструктивная геометрическая форма.

Первый принцип построения лишен жесткой конструктивности, четкости границ, что придает рисунку мягкость, округлость и сглаженность форм.

Второй принцип изначально выводит на активные конструктивно-пространственные решения. Принцип построения головы от «коробки» можно проследить в искусстве Ренессанса, в частности, в рисунках Дюрера. Этот принцип нашел свое развитие и в методике П.П. Чистякова (рис. 3).

Для того, чтобы голова была изображена правдиво, нужно иметь в виду не только ее положение в пространстве, но и движение всей фигуры, так как голова завершает движение фигуры. Если закрыть или не изображать фигуру, впечатление этого движения, положения должно остаться. Следовательно, нужно определить положение головы, шеи и плечевого пояса относительно друг друга, к движению в целом, определить наклон и поворот головы. Наклон может быть двойным: вперед или назад и одновременно влево или вправо, т.е. положение головы, шеи и плечевого пояса следует располагать на листе в соответствии с направлением общего движения фигуры. Масштаб изображения обусловлен поставленными задачами.

Пересечение горизонтальной оси глаз и перпендикулярной к ней вертикальной оси симметрии – крестовины помогает увязать воедино формы головы, уточняет положение головы и выявляет ее симметричность, т.е. закладывает жесткую конструктивную основу (рис. 4).

Переносица играет роль своеобразного «замка» форм. При всех возможных положениях головы это наиболее устойчивый ориентир, поэтому удобно строить и лепить форму, определяя «опорные точки» относительно этого ориентира. Кроме крестовины и лицевого угла, форму головы, места изломов и габаритные размеры определяют фронтальная, боковые, верхняя и нижняя плоскости головы.

Сравнение парных форм помогает их перспективному построению. Будучи одинаковыми, по существу, в различных поворотах их размеры как бы изменяются и воспринимаются разными. Парные формы головы необходимо рисовать одновременно, отмечая их сходство и различия. Если одна из парных форм не видна, нужно определить место ее на невидимой стороне головы. Чтобы при профильном или трехчетвертном повороте правильно, на нужном месте нарисовать ухо, глаз, скуловую кость, надо представить местонахождение невидимых, но соответствующих им парных форм, и мысленно увязать с ними изображаемые видимые формы. Волосы на голове для рисующего – средство и возможность выявить, показать характер формы головы в целом.

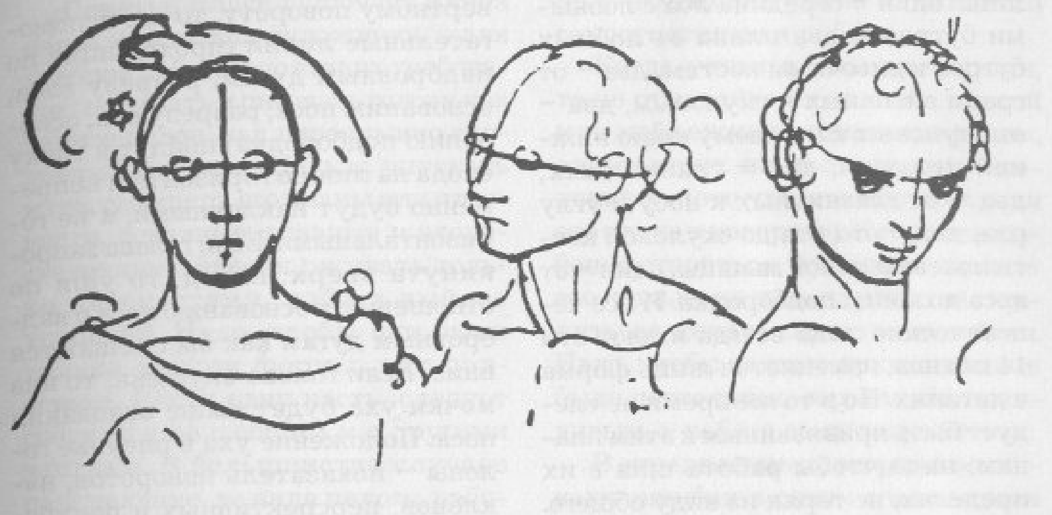


Рис. 4. Ганс Гольбейн Младший. Схематичные рисунки головы

Пропорциональную закономерность в классических античных канонах мы рассматриваем как идеальную закономерность членения головы, помогающую увидеть отклонения, все разнообразие реальных пропорций. Античная голова делится по горизонтальной линии глаз на две равные части: лицевую и мозговую. Собственно лицо (маска лица) – на три равные части: от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания носа и от основания носа до основания подбородка. Каждая из двух последних делится на три равные части. Средняя часть делится: от надбровных дуг до линии глаз (переносица), от линии глаз до крыльев носа и до основания его. Нижняя часть делится на верхнюю губу, нижнюю губу и подбородок. Расстояние между глазами равно длине глаза. Длина уха равна длине носа. Направление линии от лобных бугров к макушке параллельно наклону горизонтальной ветви нижней челюсти.

Чтобы преодолеть «гипноз» живой натуры, следует направить свое внимание на построение объемно-пластической формы головы, помнить о трехмерности рисунка головы и ее деталей в целом. В гипсовой модели головы скульптор уже продумал конструктивную связь форм. В рисунке живой головы рисующему необходимо самому установить конструктивную и анатомическую зависимость и взаимодействие форм.

Скульптор А. Голубкина определила 14 главных планов построения

лица: один – середина лба с лобными буграми, два плана от лобных бугров к височным костям, два – от грани височных к скуловым, два – от скуловых к нижнему краю нижней челюсти, два – глазничных, два – от глазничных к носу и углу рта, два – ото рта до скуловой кости и жевательной мышцы, один – от носа до конца подбородка. И все человеческие лица всегда имеют эти 14 планов; изменяется лишь форма в деталях. Но в то же время не следует быть привязанным к этим планам, надо чтобы работа шла в их пределах, не теряя из виду общего.

Рисунок в процессе работы полезно контролировать и корректировать с помощью методов:

- конструктивного анализа;
- метода художественно-образных сравнений;
- метода анатомического анализа.

Конструктивный анализ форм головы направлен на контроль построения как видимых, так и невидимых ее сторон, частей, деталей. Рисуя голову в фас, нужно смотреть на ее профиль, помечая в трехчетвертном повороте головы ухо, нужно представить положение и другого уха, скрытого от глаз рисующего, изображая чуть видимый из-за носа глаз, важно представлять его в целом, а не отделываться случайным штрихом.

Если линия горизонта находится ниже уровня изображаемой головы и эта голова повернута в профиль, в три четверти или близко к трехчетвертному повороту, то все вспомогательные линии (проходящие по надбровным дугам, разрезу глаз, основанию носа, разрезу рта, основанию подбородка) пойдут в точку схода на линию горизонта и непременно будут наклонными, а не горизонтальными. Если голова запрокинута вверх, назад, то уши по отношению к основанию носа и надбровным дугам как бы смещаются вниз. Если голова опущена, то низ мочки уха будет выше основания носа. Положение уха в рисунке головы – показатель поворотов, наклонов, перспективных и ракурсных изменений.

В наклонах головы пропорции ее частей как бы нарушаются. При поднятой голове размеры этих частей уменьшатся: лоб по отношению к подбородку будет казаться тем меньше, чем больше будет запрокинута голова. При наклоне вниз лоб с черепной коробкой составит самую большую часть.

Только после того, как найдена большая форма головы как целого, можно перейти к работе над частями и деталями, наполняя и обогащая ими большую форму, соподчиняя их целому. Соподчинять размеры всех частей по отношению друг к другу и к целому – это значит подчинять все единому масштабу, принятому для данного рисунка. При этом размер головы в рисунке независимо от размера листа не должен быть больше натуральной величины и соответственно уменьшаться при увеличении расстояния до модели.

Понятие общее включает в себя очень многое для художника, а для учебной работы оно ставит требование: понимать и рисовать голову как единое целое, как неразрывно связанный монолит. Нельзя упускать из виду общего, его планы или плоскости, основные, главные и второстепенные. Но если рисовать только плоскостями, работа выйдет условной. Надо, чтобы они были только внутри формы, как подоснова. Рисуя одну часть, следует соотнести ее с общим и с другими частями. В большинстве случаев начинающие, не видя целого, работают по частям, точнее по деталям. Рисуют деталь без связи с остальными и целым. И чем дальше идет такая работа, тем разлад частей становится все больше. Рисующий старается их примирить. Тут выступают новые и новые части со своими требованиями. Но так как общего плана нет, верных опорных точек нет – корректировать рисунок невозможно.

В рисунке необходимо научиться брать точные и верные пропорциональные отношения на глаз, не прибегая к помощи визирования, методу механическому, нетворческому, а потому вредному. Работая в пропорциональных отношениях сознательно и твердо, необходимо развивать глазомер и привычку схватывать существенное. Главное, изучив пропорции, выйти из-под их влияния и получить свободу для решения выбранной задачи, что совершенно необходимо, так как после учебных рисунков начинается самостоятельная работа.

Когда установлены пропорции, то не отмечайте их «вялой» чертой или небрежным прикосновением, отметьте их по-настоящему, «по-живому» (это ухо, стоящее так, или это плечо в повороте). Не нужно особенно стараться, рука сама сделает это, только не надо нарочно заставлять ее делать плохо и на время. Надо, чтобы каждое прикосновение было настоящим, серьезным, правдивым, и работа сама получится.

В определении пропорций возникают ошибки в связи с имеющими место оптическими обманами. Черное кажется меньше и дальше, белое – ближе и больше. Поэтому при рисовании головы законченный объемный рисунок глаза, как и других деталей, среди линейно намеченных форм будет казаться уменьшенным, как затемненное пятно среди светлого, а, следовательно, может дезориентировать рисующего в пропорциях. Поэтому для соблюдения пропорций рисунок следует вести от первоначального наброска к объемному изображению равномерно, не забегая вперед в разработке отдельных частей и деталей. Это даст возможность сравнить размеры частей друг с другом, как в линейно-конструктивной, так и объемно-пространственной стадиях рисунка и, таким образом, выдержать заранее намеченный масштаб.

Необходимо учитывать, что формы, насыщенные деталями или отличающиеся особой выразительнос-

тью, кажутся крупнее, чем другие тех же размеров, но лишенные деталей и экспрессии. Неопытные рисовальщики, не учитывая этого обстоятельства, например, верхнюю часть головы намечают в меньших размерах, а нижнюю – в больших, так как нижняя часть головы, наполненная мелкими формами, деталями, кажется значительнее и крупнее.

Рисующий с натуры должен иметь в виду, что при одинаковом размере горизонтальные линии кажутся длиннее вертикальных. К числу элементарных ошибок начинающих художников можно отнести стремление растягивать детали лица: рот по горизонтали, нос по вертикали.

Чтобы правильно понять соотношение частей, нельзя ограничиваться осознанием соотношений по поверхности, следует мысленно проникнуть в глубину формы, имея в виду анатомическую костную и геометрически-конструктивную основу видимых форм, т.е. необходимо опереться на изучение и знание анатомии. На это, как правило, студенты идут не очень охотно. Анатомические рисунки мастеров и учебники по анатомии оседают в памяти простым балластом, который трудно увязать с натурой. Гипсовые анатомические модели тоже ничего не дают студентам; визуально, чувственно у них тоже мало общего с живой натурой. Но есть другой способ усвоения анатомических знаний: подойти к анатомии со стороны механизма движения – все, казавшееся мертвым и ненужным, начнет оживать со всей великой мудростью и красотой устройства человеческого тела. Всякое нарушение конструкции будет уже не логично.

Настоящий художник должен быть свободен: хочет разделывает детали, мышцы, хочет не разделывает – это его полная воля. Но все страхи и ошибки от незнания. Знание анатомии должно сказываться в уверенности и свободе рисунка.

Чтобы хорошо понять движение стоящего, сидящего, идущего человека, надо как можно отчетливее почувствовать это движение в себе, надо «отделить» мышцы, поддерживающие движение, и «распустить» те, которые в движении не участвуют, почувствовать тяжесть, плотно давящую на землю. Иначе фигура никогда не будет ни стоять, ни сидеть, ни лежать. Движение подобно конструкции должно быть прочувствовано изнутри.

Чтобы передать движение, надо желать его сделать – не просто повторять движение модели, а чувствовать, искать его, наблюдая жизнь. Известен ответ Ж.Б. Шардена на вопрос «Какими красками вы пишите?»: «Кто вам сказал, что пишут красками? Пользуются красками, но пишут чувством». Также и в рисунке. Рисуют знанием и чувствами.

В понимании конструктивного и пластического содержания формы головы и деталей важно знать анатомическую основу строения головы, ее частей и деталей. Очень важную конструктивную роль в формообразовании головы, лицевой маски играют лоб, скуловые кости, участвующие в формировании глазниц, верхняя и нижняя челюсти. Лоб как более узкая призма покоится на более широком основании скуловых костей и дуг. Самое широкое место головы – область теменных костей. Часто форма лба рассматривается поверхностно, недооценивается ее значение в формировании характера всей головы и лица, тогда как лоб, как и другие части головы, лица красноречиво характеризуют человека. Лоб может быть красивым и умным, некрасивым, низким, плоским, невыразительным, тупым и т.д. То же относится к ушам, глазам, носу, щекам, бровям, челюстям, шее и т.д.

Рассматривая поверхность лба, рисующий должен заметить в натуре, что лоб лепится различными по тону плоскостями: средней (фронтальной), двумя соприкасающимися с ней переходными плоскостями и двумя боковыми (височные впадины).

Маска лица – конструктивная и пластическая форма, основа которой – костный череп.

Глаз – шар (более 3 см в диаметре), покрытый веками. В работе над глазом, прежде всего, следует анатомически выстроить форму глазницы, т.е. проследить глазницу без пропусков по всему ее периметру, определить характер глазниц отношением вертикального и горизонтального размеров. Необходимо сначала рисовать не веки, а глазницу. Вся анатомическая конструкция глазницы направлена на защиту глаза. Кости, образующие глазницу, – защита глаза. Шар-глаз «вставлен» в глазницу, уходящую в глубину черепа. Конструкция, форма глазницы важны для характеристик как внешних черт, так и внутреннего мира портретируемого. Чтобы глаза не выпадали из «орбит», их следует притенять, как это делали мастера Возрождения и Древнерусского искусства. Нужно рисовать глаза так, чтобы они смотрели, и через их взгляд передавался бы душевный мир человека.

Нос – переднее ребро, грань головы, как киль корабля, в котором сходятся борта его. Нос как геометрическая форма – жесткая костная в основании и эластичная хрящевая в своем продолжении. Нос, как усеченная призма, слагается из четырех плоскостей – фронтальной, двух боковых и нижней. Нижняя часть носа связана с верхней губой, бороздкой верхней губы.

Носогубная складка (складка долголетия) идет от верхнего края крыла носа вниз к боковой поверхности нижней челюсти. С возрастом она спускается вплоть до горизонтальной ветви нижней челюсти. К. Петров-Водкин был убежден, что нос подчиняет своему влиянию остальные части лица и по муляжу носа можно восстановить портрет.

А. Дюрер и другие мастера Возрождения, позже Д.Н. Кардовский учили, что характер носа бесконечно варьируется, а основная схема одна – призма. Но рисовать нужно

не призму, а нос, призмой же руководствоваться в построении носа как образной и конструктивной основой формы.

Рот – это не контур губ. Рот как чаша двух рядов зубов на челюстях подковообразной формы, покрытых мягкими тканями верхней и нижней губ. Губы имеют свой объем и форму и повторяют подковообразную форму верхней и нижней челюстей. По очертаниям, выражению и мимике рот человека очень индивидуален. Анатомическое, конструктивное строение верхней и нижней губ и верхней челюсти неповторимо разнообразны. В рисовании верхней и нижней губ, в их формообразовании ведущей является нижняя подвижная губа. Она принимает активное участие в формообразовании подбородка совместно с анатомической, костной основой нижней челюсти.

Бессмысленно рисовать такие детали, как зрачки, ноздри, губы до того, как определены местоположение и характер глазниц, носа, рта в отношении к общему.

В поясных портретах участвуют руки, изображение которых должно быть связано с мимикой лица. Руки рисовать ничуть не проще, чем лицо. Они могут быть добрыми и ласковыми, хищными, самодовольными и святыми, т.е. обладать собственной образностью и выразительностью, могут дополнять и раскрывать образ модели и являться центром образа, например, в портрете академика И. Павлова художника М. Нестерова. Какие красивые руки в работах Эль Греко, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Боттичелли, Рембрандта! Это руки – характеры людей (рис. 5).

Работа над деталями в рисунке портрета должна быть направлена не на мелочное их срисовывание, а на выявление их значения в основной форме головы, на соизмерение их выразительности, не в ущерб выразительности характера головы в целом. Эту проблему помогает решить работа тоном, тональными отношениями, однако успех рисунка зависит от не от тушевки, а от правильного построения формы головы, от правильного выражения ее конструктивных особенностей. А. Дейнека говорил: «Построишь грамотно конструкцию предмета на листе бумаги – сделаешь хороший рисунок, навrешь в конструкции – никакой, самой виртуозной тушевкой этого не скроешь», так как в тушевке отсутствует конструкция предмета и тональные отношения.

В практической работе над рисунком работа тоном подключается на самых ранних стадиях построения головы в моделировке светотени, конструкции, формы, пространственности рисунка. Освещенность, свет и тень в действительности переводятся на тон, тональные отношения и общий тон в рисунке. Гармония тональных отношений – средство усиления образной, эмоциональной содержательности и выразительности портрета.

Рис. 5. Леонардо да Винчи. Этюд женских рук. Белила. Ок. 1483. Виндзор. Королевская библиотека

Освещение выявляет характер форм головы. Тени и полутона не выразительны при лобовом освещении лица; при боковом верхнем освещении они подчеркивают конструкцию головы и форму ее частей и деталей. Повороты, наклоны головы, ракурсы меняют характер, пропорции, значение больших и малых форм.

Моделировка форм головы, ее деталей – наиболее трудоемкая стадия работы над рисунком. На данном этапе основная форма, части и детали головы моделируются тональными отношениями с выявлением большого света и большой тени, что является сильным выразительным средством.

В работе над пластической формой головы важно также учитывать положение источника света: *прямое, боковое, верхнее, нижнее, контражур*. Грани, плоскости, расположенные, повернутые под одним и тем же углом к источнику света, т.е. одного и того же направления, объединяют одной силой тона. Так же следует объединить все круглое, граненое. «Выстраивание» форм в соответствии с направлением света позволяет избежать срисовывания отдельных тональностей, пятен.

Различная окрашенность частей лица, головы маскирует, затрудняет восприятие формы. Вместо формы рисующий видит пятно. Избежать плоскостного восприятия объема можно, изучив голову в зарисовках с разных точек зрения. Нужно добиваться, чтобы в рисун-

ке было только одно самое светлое пятно и самый темный тон.

Светотеневые отношения в рисунке изменяются в зависимости от решаемой творческой задачи. Построить рисунок в тоне – значит найти в рисунке адекватную натуре гармонию тональных отношений. Тональные решения должны иметь осознанный характер и не быть пассивным тушеванием. Цвет, фактура кожных покровов на лбу, щеках, шее имеют разные качественные характеристики: натянутость, блеск, матовость, рыхлость, складчатость и т.п. Все это должно быть взвешено, оценено, подчинено единому образному решению, общему тону. Моделируя малую форму, необходимо найти ее место в общем тональном строе головы, сравнивая каждую часть с целым, учитывая их пространственное положение. Например, уши в фас и в трехчетвертном ракурсе пространственно удалены, и это надо держать тонально в пространстве листа в отношениях с ближними планами.

Взаимодействие тонального решения с пластической характеристикой образа составляет основную задачу рисования головы. Необходимо понимать линию и тон как два неразрывно связанных, дополняющих друг друга изобразительно-выразительных средства рисунка, способствующих передаче пластической пространственной формы. Возможности линии – это не только пропорции и контурная обводка силуэта, но и тон. Примером предельно лаконичного и вместе с тем тонкого моделирования формы может служить «Женская голова» К. Петрова-Водкина. Ни одного лишнего штриха, но каждая линия лепит форму, нигде не превращаясь в плоский контур, не разрезая ее целостный, словно литой силуэт.

П.П. Чистяков учил, что каждая линия должна рисовать форму, мускул, кость, чтобы не было просто штриха на бумаге, а была определенная часть, деталь формы; чтобы реальная форма предмета диктовала художнику характер работы, руководила каждой линией, каждым штрихом. Только при такой постановке дела рисунок может заставить художника каждый шаг свой обсуждать и не метаться зря и куда попало.

Постепенно в процессе работы над рисунком головы все большее значение будет иметь заключительная фаза работы над выражением образной, портретной характеристики, над подчинением деталей главному, целому, над обобщением рисунка. Например, в глазах рисовать не просто зрачки, а взгляд, подчиняя ему все остальное. Основная задача формирования эмоционального графического образа портретируемого состоит в том, чтобы определить общую выразительность портрета, лица, фигуры, т.е. определить характер человека, которое, по меткому определению К. Петрова-Водкина, «может быть как и лицо, умным и глупым, нахальным и деликатным». Стараясь передать неповторимое выражение лица, присущее только данному человеку, художник раскрывает внутреннее душевное состояние портретируемого.

Портретно-образная сторона решается параллельно с графической:

- рисующий «держит в уме» обобщенный, еще не связанный с процессом воплощения в материале, образ реальной модели;
- при повторных восприятиях модели конкретизируется изобразительный материал, определяется, уточняется композиционное выражение образа;
- образ восприятия натуры дополняется образом представления;
- образ модели обретает не только объективную графическую достоверность, но и художественную авторскую индивидуальность.

Художник не может относиться к модели равнодушно: она нравится или нет. И надо задать себе вопрос, что нравится в натуре, а что нет.

Важно брать модель в характере – научиться видеть в модели ее индивидуальный характер, стиль. Нельзя взять характер простым копированием: следует понять сущность модели. Умение различать, видеть характер модели расширит кругозор и послужит основой для дальнейшей работы в соответствии с замыслом.

Необходимо приобрести смелость и свободу брать нужные пропорции, отношения, потому что никогда нельзя найти модель, которая бы вполне соответствовала вашему замыслу. Даже одна и та же модель будет другой в разное время и в разных настроениях, и надо уметь брать у натуры только то, что соответствует замыслу.

Рисуя человека, надо не столько определить физические пропорции, сколько найти «пропорции его духа». Для чего необходимо твердое знание, которое дает смелость не подчиняться правильности неверных по сущности духа пропорций и отношений. «Этого никогда не может сделать тот, кто их не изучил. Даже желая их нарушить, он будет к ним привязан и никогда не нарушит их в духе работы»[1].

В зависимости от конкретного образа модели меняется соотношение выразительных средств. Например, у женской модели характер черт совершенно иной, чем у мужской. В рисунке женской модели мягкими плавными линиями выявляются грациозность и пластичность женского образа. В мужском портрете линии отличаются резкостью, подчеркивается объем мышц, выявляются характерные особенности пластики мужской головы, лица.

Образ модели, сформированный в представлении художника, всегда полнее, богаче и определеннее того, что удается реализовать на практике в рисунке. Поэтому некоторая схематичность рисунка с модели не должна смущать.

Хотя в рисовании портрета последовательность работы строго опреде-

[1] *Каменский А.А.* Анна Голубкина. Личность. Эпоха. Скульптура. М., 1990.

лена, стадии рисунка тесно связаны между собой и нельзя сказать, что с началом последующей кончается предыдущая. Построение головы, образная характеристика ее форм являются сквозной задачей всего рисунка, решаемой последовательно всеми изобразительно-выразительными средствами, начиная с композиции и тональных отношений, кончая творческим обобщением рисунка.

Целостность восприятия головы модели служит исходным моментом для ее изучения и реализации, постоянным «фоном», на котором познается каждая деталь. Иначе говоря, в академическом (учебном) рисунке портрета изображение модели начинается с общего, затем переходит к деталям и снова к общему.

Основными критериями при оценке рисунка портрета являются параметры, служащие, с одной стороны, объективной характеристикой модели (движение, пропорции, сходство, окружающая среда, освещение и т.д.), с другой – субъективной интерпретацией ее (замысел, композиция, ритм, симметрия, асимметрия, ракурс, уровень разработки изобразительно-выразительных средств, выбор и использование графических материалов).

П.П. Чистяков отмечал, что нарисовать сто схожих голов – коллекция, а вот понять, как нужно рисовать – учеба. Портрет труден для студента оттого, что он часто не понимает, что главное не детали головы, а основная форма, конструкция, пропорции частей, а затем уже деталей головы. Студент же рисует детали головы, в первую очередь глаза, совсем не замечая головы, она ему как бы вовсе не нужна, как что-то несущественное, необязательное, постороннее, не имеющее отношение к портрету. Он не работает над образом. Не ставит задачи решения обобщенно-композиционного, пространственно-конструктивного, тонального образа.

Интересны и ценны в практическом плане советы, изложенные в древних китайских трактатах о портрете. Приведем некоторые из них.

В работе над портретом необходимо:

Первое – ровные отношения, т.е. правильные пропорции. Когда набрасываешь контуры всего лица, головы важно найти пропорциональные отношения частей, деталей и выдержать единый масштаб изображения, пользуясь силой глаза (на глаз), когда в большом и малом достигнешь сходства – это и значит найти ровные отношения. Установив свой масштаб, увеличивай малое, уменьшай большое – приспосабливай мертвую схему. Уметь уменьшать и увеличивать – это и есть масштаб измерения.

Второе – подчеркивание светлого темным (поджиг). Это то, что называют тональной окраской. Высокие и низкие места лица следует выразить, акцентировать через поджиг.

Третье – акцентирование (контраст форм). Подчеркни впалые и выпуклые места, тогда основные формы ясно выступят, высокое и низкое (рельеф) станет отчетливым.

Четвертое – необходимо уловить взгляд. Когда рисуешь глаза, зрачки – непременно нужно дальше отойти от модели, чтобы получился взгляд.

Пятое – обобщение. В портрете большого и среднего размера главное – вести работу в гармонично-мягких отношениях. Если портрет мал – в рисунке необходимы упрощения, сокращения, обобщения; чем меньше изображение, тем больше следует сокращать, обобщать.

Когда приступаешь к портретированию, сначала сделай легкий, прозрачный контур (абрис). Дальше учись пользоваться силой глаза, здесь мерой сделай предельную точность. Намечая глаза, углы глаз и другие парные детали лица, головы, учти – две симметричных точки не должны быть одна выше другой; пустые места должны быть композиционно-предельно уравновешены. Если хорошо намечен общий контур головы (абрис), работа уже больше чем наполовину закончена.

Прежде чем рисовать глаза, брови, уши, рот – следует установить пять гор (лоб, нос, скулы, подбородок). Их следует расставить в равновесии, тогда брови, глаза, рот не сместятся. Уши надо ставить так, чтобы наверху они были вровень с бровями, внизу – вровень с кончиком носа.

Учащийся берет у учителя правила; когда правила восприняты, необходимо самому начать копировать. Больше копируй лучшие картины мастеров, тогда твои рисунки станут интересными, а грубая пестрота будет удалена.

Когда начинаешь учиться искусству портрета, еще нет точных представлений. Нужно много рисовать, благодаря чему приобретаешь опыт. Опытен – значит всецело направлен, твое знание чисто от посторонних примесей, ты понял, осознал.

Китайские трактаты первого тысячелетия подтверждают, что хорошие результаты в такой сложной области изобразительного искусства, каким является портрет, может дать лишь углубленное изучение натуры, навыки в рисовании живой головы, искренность художника, его творческая инициатива.

Вопросы:

1. В чем принцип работы над рисунком от общего к частному и от частного к общему?
2. Какие вам известны способы построения рисунка головы? Каковы выразительные возможности каждого из них?
3. Каким образом метод художественно-образных сравнений позволяет контролировать и корректировать процесс работы?
4. Какова дополнительная трудность в работе над рисунком живой головы по сравнению с гипсовой моделью головы?
5. Опишите анатомическое и конструктивное строение рта; глаза; носа.

3. ИНФОРМАЦИОННОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТИПОВЫХ ПОВОРОТОВ, НАКЛОНОВ И РАКУРСОВ ГОЛОВЫ

Случайно взятые повороты головы уничтожают композиционное единство портрета.

П. Флоренский

Каждый поворот головы человека независимо от его сущности несет информацию в определенной последовательности. Состав, содержание этой информации выделены историческими традициями, складывались веками и обусловлены предназначением изображения Бога, царя, раба и т.д. Для каждого конкретного человека лучшей стороной лица будет та, которая характеризует его сущность через перечень тех деталей, которые лучше видны при определенном повороте, наклоне, ракурсе лица.

Заложить в композицию рисунка динамику движения масс изображаемого с учетом поворота и наклона головы, выражающих характер модели, – это и есть важная задача рисунка головы как основы портрета. Осознанный выбор поворота головы – это одно из главных средств раскрытия характера портретируемого в рисунке, это «мостик» – переход от рисунка гипсовой головы к рисунку-портрету, когда художественный отбор, акцентирование или, наоборот, смягчение некоторых деталей, дает возможность острее передать характер модели и отношение рисующего к личности портретируемого.

Повороты, наклоны головы, точка зрения и ракурс могут быть выразительными средствами в рисунке портрета. Для художника-портретиста лучший будет тот ракурс, который соответствует и сущности портретируемого, и замыслу портрета.

В зависимости от точки зрения рисующего и ракурса головы портрет может быть *сиюминутным*, т.е. характеризующим только частный момент жизни, не определяющим сущность личности, и *биографичным*, т.е. сущностным с учетом формирования личности во времени.

Прежде чем говорить о поворотах и ракурсах головы, об их содержании и значении, о композиционных вариантах, соответствующих тому или иному повороту головы, о пространственном положении лица и человека в целом, следует уточнить понятия: *лицо, лик, личина, маска, художественный портрет, идеальный портрет, портрет «самого себя», биографический портрет.*

Слово «лицо» можно применить не только к человеку, но и к реальностям при известном к ним отношении, как синоним слова «явление». С одной стороны, лицо есть то, что мы видим, как явление реального мира, с другой – это и то, что мы познаем как невидимое.

Д. Дидро считал, что лицо человека – как изменчивое полотно, которое волнуется, движется, смягчается и тускнеет, повинуясь бесчисленным сменам легких и быстрых дуновений, именуемых душой[1].

Лицо – посредник между художником и познаваемым (душой), как раскрывающий нашему взору и умозрению сущность познаваемого.

Можно сказать, что лицо – это «сырая» натура, как одна из схем, над которой работает портретист, которая еще не проработана художественно.

В процессе работы над лицом формируется художественный образ, портрет, но не идеальный образ. В переводе на греческий идея называется *ликом*. Именно в смысле лика было использовано слово «идея» Платоном. От него оно распространилось в философию и в житейский язык. Лик – духовная основа человека. Лицо преобразуется в художественный портрет в силу внешних мотивов (композиционных, характерологических и т.д.). В отличие от художественного образа, лицо-лик является таковым в соответствии со смыслом своего существа.

Похожее на лицо, но пустое внутри физически и вещественно, называется *личиной*. Смысл лица делается отрицательным, когда оно обманывает нас, лживо указывая на несуществующее. Тогда оно есть личина – *маска* в современном смысле слова, т.е. обман. Когда художник не увидел сущности портретируемого, его внутреннего духовного содержания получается не лицо, а маска, личина.

Человек, стремясь к совершенству, изменяет себя, «свой портрет». Высокое совершенствование своей сущности делает лицо светоносным ликом, изгоняет все недовыраженное, недочеканенное. Такое лицо П. Флоренский называет *идеальным портретом, портретом «самого себя»*, проработанным из живого материала высочайшим из искусств, «художеством художеств».

Изображение личности в ее временном целом есть *биографический портрет*, когда человек более похож на себя, чем в натуре. В умении приискать и захватить тот момент, когда субъект больше всего на себя похож, увидеть в нем временную целостность личности и состоит дар мастера биографического портрета.

Содержание портрета во многом определяется поворотом, стороной головы портретируемого. Одним лицам больше подходят анфас, другим – три четверти, некоторым – профиль.

При различных поворотах и ракурсах меняется образ. Каждый поворот есть особый характерологичес-

---

[1] См.: *Дидро Д.* Собр. соч. в 10 т. М., 1946. Т. 6.

кий разрез личности, выставляющий вперед некоторое законченное в себе сочетание особенностей и затеняющий прочие. Особенность поворота состоит в том, что визуально акцентируются одни части головы и ослабляется впечатление от других.

В композиции художественных произведений традиционно **основными поворотами лица** являются:

фронтальный поворот (анфас);
боковой (профиль);
трехчетвертной поворот;
тыловой поворот.

Анфас композиционно относится к разряду идеализированного изображаемого. Фасовое изображение представляет субъективность человека, открытое Я, внутреннее активное равновесие, утверждает одухотворенность. Энергия от лица идет свободно и наполняет собою все оставшееся пространство за пределами границ лица. По этой причине В. Фаворский указывает на то, что во фронтальной композиции портрета фон не должен, не может быть внутренне контрастным и активно глубинным[1]. Композиционно в фасовом изображении человек не может выходить из себя своими энергиями в физическое пространство, за пределы изобразительной плоскости, иначе это вызовет противоречие художественному образу. Как только утрачена замкнутость образа в себе (даже при графической уравновешенности в своем контуре) разрушается цельность произведения.

Поворот анфас противодействует перспективе, требует соблюдения закона фронтальности. Ни один портретист не изображает отдельные части тела (перпендикулярно направленную на зрителя вытянутую руку, поднятую ногу) крупнее лица, как этого требуют правила перспективы.

Фронтальный поворот – строгий, не допускает игры с собою. Изобличает корыстность отношения к миру художника в том случае, если не свойственен сущности личности портретируемого.

Тыловой поворот выражает объективность портретируемого. В изображении со спины мы воспринимаем человека таким, каким он не может видеть себя, т.е. как представление чужого сознания. Композиционно такой портрет уходит вглубь изображения.

Профиль – поворот, при котором личность взаимодействует с чем-то или кем-то, т.е. направляет свою волю, движение на внешнее и только в этом внешнем уравновешивается. В этой композиции изображается не только лицо, но и то, на что направлена его воля. Профиль – это волевой поворот. Из всех поворотов профиль дает наибольшую асимметрию и потому неуравновешен и требует для равновесия дополнительного изображения.

Жесткое, с выдающимися, ярко выраженными волевыми чертами лицо с энергичными, внутренне сильными движениями подходит для профильного изображения. Профиль уместен при изображении императоров, царей, властелинов, вождей, ораторов, общественных деятелей и др.

Если профиль не выражает действительной силы, власти, воли, то становится расплюснутым, напоминающим «камбалу». Несвойственные повороты «обесценивают» лица, лишают их того, что в них имеется. Профильное изображение выявляет внутреннюю дряблость и нецельность воли.

Поворот в три четверти – это переход от фаса к профилю или от профиля к фасу, т.е. это уже не внутреннее равновесие, но еще не уравновесившееся чем-то внешним состояние. Этот поворот волнует своей неопределенностью, тем, что не доведено до конца стремление стать профилем или фасом. Разным оттенкам и чувствам соответствуют разные повороты в три четверти: одни ближе к фасу, т.е. более субъектны, другие – к профилю – более властные, третьи – к тыловому повороту – более объектны, безвольны.

Пространство трехчетвертного изображения близко к пространству чувственных восприятий. Портрет в три четверти более женский, чем мужской, поскольку характеризует богатство душевных движений, эмоциональность.

Выбирая поворот лица для изображения обычного неизвестного человека, художник тем самым подводит изображение под определенные композиционные требования. Если хочет соблюсти художественную цельность, подчеркивает в лице черты соответственного психологического типа и, наоборот, не выделяет черты, не характерные этому обобщенному типу. Художник должен понимать и помнить, что каждый поворот предъявляет свои требования, и, выбрав его произвольно, он далее обязан следовать логике этих требований. Иначе результат его действий будет похож на собственноручное уничтожение того, что заявлено в начале. Если же художник осознанно выбирает поворот головы, противоречащий сущности портретируемого, он хочет выявить это несоответствие в композиционных или смысловых целях.

Подлинное понимание экспрессии движения неотделимо от опыта рисования портрета во всевозможных поворотах, наклонах, ракурсах. Голова может быть повернута влево, вправо, поднята вверх, опущена вниз. Повернешь голову в одну сторону – заставишь выступить одни части лица. Правое увеличивается – левое сокращается; левое увеличивается – сокращается правое. Нужно приспосабливать, согласовывать – каждая подробность здесь чрезвычайно важна.

Портрет может быть менее или более половины, меньше профиля, больше профиля. Когда смотришь сбоку и видно *меньше половины*, боковая выпуклость лба, морщины на лбу, челюсть, надбровная дуга, орбита глаза, морщинки, скула, носо-

[1] См.: *Фаворский В.А.* Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986.

губная складка, угол рта, подбородок, складка под ним, кадык – все это выступает ярко.

Портрет *больше половины*, больше профиля – больше половины видны брови, глаза. Нужно тщательно, осторожно увеличить также нос и рот. При увеличении поворота все более и более приближаешься к изображению лица в фас.

В ракурсных положениях головы (поза смотрящего вверх, опустившего голову) происходят определенные изменения. Если *голова опущена*, то верхняя ее часть преобладает в изображении, макушка становится серединой опущенной головы; части, детали лица представлены минимально. Если *голова поднята*, то хорошо видны шея и подбородок, части лица видны в ракурсных сокращениях. Каждый поворот головы представляет собой сочетание действительных и ракурсных величин частей головы.

Информация увеличивается при движении от тыла к фасу и уменьшается при повороте от фаса к тылу. При тыловом повороте информация уходит от зрителя. В профильном изображении информация идет в направлении взгляда портретируемого. Перед профилем должно быть пространство.

Фас – положение, когда особенно понятны овал лица, форма и размеры лба, бровей и, что самое главное, глаз и рта, не теряют свою определенность нос, подбородок, губы, очертание надбровных дуг, глазниц и вся посадка головы.

При профильном повороте все наоборот: то, что скрывалось фасом, становится понятным, а хорошо наблюдаемое делается невнятным. В профильном изображении портретист и зритель не связаны взглядом портретируемого. Больше свободы для рассматривания, представлено больше натуры портретируемого и меньше чувств, больше воли. В профиле информация более «безопасная», художник может спокойно смотреть на портретируемого – он «безопасен», не может через взгляд добавить, изменить информацию.

Поворот в три четверти уступает по выразительности лица и профилю, и фасу, но имеет преимущество над фасом и профилем широтою своего охвата: обозревается наибольшее число отдельных частей, передается среднее, наиболее привычное впечатление от лица, видно недоступное другим его поворотам, в частности линию-границу, по которой проходит «маска» лица.

В трехчетвертном повороте органы созерцания (глаза, лоб вместе с бровями, выражающие жизнь ума), и органы волеизъявления (нос, челюсти, подбородок) виды в разной мере и хотя тем самым уравновешены, но и ослаблены равновыраженностью. Поэтому малоуловимые и нечеткие движения, не заглушаемые более сильными и четкими, становятся внятными и получают свое выражение в височно-щечной линии – границе между фасом и профилем. Эта линия, легко изменяясь вместе с состоянием человека, способна передавать тонкие душевные свойства, приливы и отливы эмоциональной жизни.

Чтобы изображение не было противоречивым, а композиция, точка зрения и ракурсное положение портретируемого лица были осмысленными и осознанными, художник должен уметь считывать информацию, несомую конкретным лицом в определенном повороте в кратковременном и долгосрочном периоде, в коротком и длительном рисунке; видеть временные изменения, внутренние движения за счет поворотов головы, изменения точки зрения и ракурса.

Считывать информацию, несомую конкретным лицом, уметь видеть изменения, внутренние движения помогает знание психологии и, в частности, физиономики.

Вопросы:

1. Назовите основные типы поворотов головы.
2. Какие характерные черты отражает профиль в портрете?
3. Почему, выбирая поворот лица, художник тем самым подводит изображение под определенные композиционные требования?
4. В чем по выразительности уступает поворот в три четверти профилю и анфасу?
5. Какую информацию несет фасовое положение головы? Какие части лица, их формы и размеры наиболее ярко выражены в фас?

4. ПСИХОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ ХУДОЖНИКА

Геометрическая конструкция лица, его пространственная форма выражает вовне сложное соотношение всех внутренних сил и деятельности организма.

П. Флоренский

Для художника главное в человеке не его внешность, физический облик, а, конечно же, душа – индивидуальность, характер. Взгляд на лицо модели, в глаза – вот что позволяет сформировать самое первое, часто бессознательное мнение о человеке. Визуальные впечатления опережают все прочие, составляя базу, на которой основываются симпатия или антипатия и выбор. Оценивая модель зрительно, художник выделяет две главные составляющие своих впечатлений: облик человека, внешность, лицо и его манеру поведения, мимику и жестикуляцию.

Мимика и жест – основа бессловесного общения, базирующегося на трактовке выразительности человеческого тела, лица. Физический облик человека является основой, которую невозможно изменить, например, сознательно надолго исказить черты лица (сделать гримасу) очень трудно.

Художник смотрит на лицо человека. Достаточно ли этого «фрагмента между воротником и шляпой» для составления представления о человеке, его душевных качествах, чертах характера? Жизненная практика показывает, что по чертам лица и поведению человека можно понять его характер, его внутреннее содержание, его душу. Изучает эту взаимосвязь телосложения и лица с характером наука **физиономика**, являющаяся областью психологии. Физиономика включает также *френологию* – чтение характеристик личности по форме черепа и *невербалику* – язык тела и мимики, язык общения без слов.

В «век больших скоростей» кажется, что жизнь летит так быстро, что художник, его деятельность «проносятся» мимо чего-то важного, мимо замечательной красоты, и, самое главное, мимо людей, которые могли бы сделать жизнь ярче, совершеннее, духовно богаче. Художник должен быть максимально готов к этой встрече с моделью и для этого овладеть быстрым рисунком.

Первый взгляд художника всегда на лицо модели. Второй – вскользь – осмотр силуэта, фигуры. И после этого внимание приковано снова к лицу. На художника обрушивается лавина чувственной информации: зрительная, слуховая, обонятельная, осязательная, наконец, логическая. Для составления первоначального портрета опытному художнику достаточно нескольких секунд. Но для

того, чтобы портрет имел сходство с оригиналом, требуется физиономическая тренировка. Красота внутреннего мира человека познается не просто. Внешность изначально мало зависит от воли человека и из этого следует, что выражение лица, богатство мимики находятся в зависимости от темперамента и насыщенности внутренней жизни человека.

Логически человек непознаваем. Постичь его можно только на эмоциональном, интуитивном уровне, такое постижение не является информацией, принимаемой рассудочно.

Физиономика учит, что черты лица, руки изменяются не вследствие, например, физического развития, а по мере накопления субъективного опыта личностью, который и сделает ее, личность, в комбинации с набором родительских черт уникальной, неповторимой, единственной. «Каждый из нас – благодаря ли генетике, благодаря ли судьбе, а более всего собственному неповторимому и бесценному жизненному опыту – сокровище, не поддающееся анализу и не подлежащее копированию»[1]. У каждого имеется внутренний бессознательный портрет себя, и этот «автопортрет» редко совпадает с портретом, сделанным художником. Непохожесть на других людей делает нас уникальными не только для самих себя, но и для художника. Художник ценит модель не за достоинства, а за неповторимость, непохожесть на других.

Художник-портретист не может не быть физиономистом, он должен хорошо разбираться в людях, видеть человека насквозь. И это вовсе не чудо, что по внешнему облику человека художник видит его душу. Физиономика – это та система повседневной практики, которая помогает художнику увидеть черты характера модели по лицу, сформировать образ.

Истинность большинства положений физиономики доказана временем и опытом. Она полезна каждому художнику, поскольку дополняет врожденную индивидуальную восприимчивость знанием ее основных правил и принципов. Кто-то обладает способностями физиономиста с рождения, а другому следует знать эти правила и пользоваться ими.

Множество различных наук заняты познанием человека. Некоторые из них сегодня возвращаются на свои позиции, с которых они были вытеснены рациональной наукой, в том числе физиономика, хотя неформально она всегда служила художнику. Никого теперь не удивляет, что по результату оболочки глаза можно диагностировать здоровье, что о состоянии здоровья свидетельствуют и зубы. Народные целители берутся ставить диагноз на основе рисунка ушной раковины.

Человек – сложная информационная система, носитель данных о самом себе. Физическое тело чело-

[1] *Лоза Н.* Лицо, характер, судьба. М., 1997.

века, особенно лицо, отражает как его внутренний, духовный мир, характер взаимоотношений с окружающим миром, так и процессы, происходящие в организме, уровень врожденной и волевой энергии, силу жизненности.

Использование в изобразительном искусстве наряду с анатомией психологии, физиономики обогащает художника, его творчество. Данные физиономического анализа в равной степени могут использоваться как для постижения черт характера хорошо знакомых людей, так и для составления мнения о незнакомом человеке, модели. Восприятие человека художником – процесс субъективный и преподаватель может лишь воспитывать это восприятие, т.е. влиять на этот процесс до или после восприятия портретируемого.

Физиономика, существующая столько же, сколько само человечество, основана на наблюдениях и типизации черт человеческого лица. Человечество тысячелетиями накапливало и обобщало опыт проникновения во внутренний мир человека через его внешние черты.

В основе деятельности художника, особенно портретиста, лежит тот же метод – метод наблюдений. Не случайно в древнем Китае именно и только художники были основоположниками и носителями знаний физиомантии (физиономики).

Античная традиция, сохранившаяся и в средние века, дала физиономике статус науки, и притом весьма серьезной и почтенной. Физиономикой занимались поколения ученых, к ней были причастны такие умы, как Гиппократ и Аристотель. Для античности и для средневековья физиономика – такая же полноправная наука, как для эпохи Просвещения – физика. Физиономика приучила ранневизантийское сознание к тому, чтобы связывать телесную конституцию человека с его психологическим типом так же жестко, как «порода зверя связана с повадками зверя».

Столь же очевидно для нас и то, что физиономика «ненаучна» в современном понимании научности, так как в ней нет точного выявления причинных связей, здесь нечего рационально «наблюдать», а можно лишь только интуитивно «усматривать». Однако это нисколько не умаляет роли физиономических представлений в творческой практике. Физиономика, как и анатомия, – наука о человеке для художника. Физиономика дает художнику богатый накопленный систематизированный наблюдательный материал, и пренебрегать им не должно, не разумно, поскольку он придает общую целенаправленность наблюдению, выявлению и отражению сущности портретного изображения.

Материал физиономики об общем характере форм лица, тела в образных сравнениях и о разновидностях геометрических типов лица с трактовкой отдельных черт глаз, лба, бровей, носа, рта, подбородка, с акцентом на их формы и размеры самым активным и конкретным образом может быть использован в рисовании живой головы – портрета. Ибо если будешь настроен на многообразие форм деталей лица, то сможешь увидеть, быстрее поймешь, что именно отличает ту или иную деталь, часть лица. А как только увидел, какой лоб или какой нос и т.д., понял, в чем его характерность, особенность, так сможешь и точнее представить, и изобразить. Рука умеет «читать» мысли, полностью подчиняется установке мозга, если ее не сбивать сомнениями.

Типы телосложения и темперамента, различаемые в повседневной типологии по Гиппократу; смешанные типы, описанные Лассалем; типы в конституционной типологии Кречмера, выделенные И.П. Павловым, делают прозрачной взаимосвязь внешности, телосложения с внутренними (духовными, моральными, интеллектуальными и т.д.) качествами личности.

Немало ответов, подсказок о чертах характера дает материал о мимике и жестах. Но в этом случае источником информации являются не внешние черты, а движения рук, ног, головы, частей лица. Это не статичная (не долгосрочная) информация, а мгновенная. Кончилось движение – и нет информации. Физиономика помогает разобраться в том, было ли оно случайным. Типология и мимика изначально связаны с возникновением замысла портрета, его разработкой, с композиционным решением. Безусловно, и на рисунок головы «накладывается» печать этой информации.

И, наконец, *френология* – показывает глубинную связь внешнего (бугров и впадин на черепе) с внутренним (потенциальными возможностями портретируемого и их проявлениями). И хотя получить эту информацию значительно сложнее, чем в предыдущих случаях, поскольку ее буквально надо «осязать, ощупывать», но она качественно более высокого уровня и иного временного порядка – художник, как бы опережая время, постигает человека за всю его последующую жизнь.

Общий характер форм лица и тела может быть четырехугольным, угловатым, острым, округлым.

Четырехугольные, резкие очертания лица или фигуры, или отдельных их частей обозначают энергичность, высокую жизненную силу, определенную. агрессивность, твердость, упрямство. Образно – это скалы, остроугольные треугольники, силуэт хищной птицы, скорость, стремительность, изящество и успех.

Угловатые, нервные, утяжеленные формы укажут на высокую жизнестойкость и упорство, и наряду с этим – злобность, эгоизм, жажду наживы, честолюбие и нечувствительность к чужим страданиям. Образно – это корни, мускулы, рычание зверя. Желваки, узлы, крупные сухожилия и связки – признак агрессивности. Люди с такими признаками подвержены воздействию сильных страстей, они дерзки, резки.

Острые, тонкие черты лица, изящные формы тела – тонкость, хитрость, лицемерие, вдохновение.

Образно – это полет стрекозы над водой, неуловимый росчерк молнии, очарование и опасность.

Округлые, мягкие черты лица и формы тела с наибольшей степенью вероятности будут у спокойных, добродушных людей, которым свойственны откровенность и, может быть, недостаток чувства такта, слабость воли, лень. Образно – это бессилие излишней плоти и щедрая нежность теплого солнца, это медленное течение заболоченной реки.

Квадратная голова (ширина головы равна высоте) с сильно развитыми челюстями и широким лбом характеризует твердость, стабильность. Голова может быть удлиненной, приближенной к параллелепипеду.

Укороченные пропорции головы трактуются как признак оптимизма, активного темперамента, направленного на устройство личной жизни, веселости, живого и контактного характера. Упрямство – типичный признак коротколицего человека, хотя сила воли в данном типе ослаблена, но он быстро принимает решения.

Удлиненные пропорции головы с древних времени проходят под девизом «благородных» (у меланхолика, мыслителя). Это – люди, склонные к глубоким переживаниям, с возвышенными страстями. Решение принимают медленно. Умны и глубоки от природы. Могут регулярно трудиться, иногда бескорыстно, во имя идеи.

Когда глаза, рот и нос вписываются в равнобедренный треугольник – это символ уравновешенности.

Восприятие отдельных черт наиболее важных частей лица обычно начинается с глаз. Исключительная подвижность век может вносить лишь незначительные изменения в структуру обычного разреза глаз, но именно эти изменения и воспринимаются как смена выражения глаз. Сужение и расширение зрачка часто несет совершенно определенный смысл, не зависящий от интенсивности освещения. Радужная оболочка, изменяя свое местоположение в разрезе глаза, вследствие движения глазного яблока, также влияет на выражение глаз. И физиономика, и изобразительное искусство придают глазам громадное значение.

Живые, заинтересованные, выразительные глаза на неинтересном, с неправильными чертами лице осветят его. Точно так же надменные и холодные, неспособные зажечься состраданием и интересом, погасят значение и выражение безупречных черт. Взгляд в глаза носит характер контакта, предполагает определенные отношения без слов, в которые модель обычно вступает с трудом.

Глаза по форме и динамике движения могут быть[1]:

- обычными, не слишком большими и не маленькими – признак уравновешенности человека, его жизненности и сознания;
- очень большими, выпуклыми – признак недостатка здравого смысла, боязливости, тяжелого ума;
- большими, с толстыми, как бы припухшими веками – говорят о жадности, склонности к порокам;
- маленькими, живыми – указывают на ум спокойный, на хитрость, умение достичь желаемого;
- подвижными, беспокойными – означают подозрительность, недобросовестность;
- глубоко посаженными, подвижными – говорят о лукавстве, изворотливости;
- маленькими, впавшими, обведенными синими кругами – указывают на зависть;
- очень медленные, неуверенные в движении глаза – лень, трусость.

[1] См.: *Лоза Н.* Лицо, характер, судьба. М., 1997.

Одним из критериев красоты считается яркость окраски радужной оболочки. Человеческий глаз, его радужная оболочка могут иметь различное количество красящего пигмента. От этого зависит цвет глаз, который может варьироваться от очень светлого серого или голубого до почти черного. В повседневной практике глаз какого-либо чисто спектрального цвета (ярко-зеленого, небесно-синего) встречается редко, как и люди чистого темперамента. Это указывает на сложность человеческой природы. Есть люди, цвет глаз которых может изменяться в зависимости от настроения.

Выразительные глаза в равной мере характеризуют женщину и мужчину. Мимика глаза, смена его выражения зависят «от игры» мелкой мускулатуры век, от теней вокруг глаза, глубины его «посадки», освещенности или притененности.

Лоб – наиболее показательная часть человеческого лица. По строению лба судят об умственных данных и основных особенностях характера. Как и при определении основной формы и пропорций головы в целом, здесь важна сбалансированность, отсутствие искажений форм:

- высокий (но не уродливо) лоб – всегда признак высокого ума и врожденного благородства;
- узкий лоб – ограниченность ума, отсутствие воображения, признак плохой памяти;
- низкий лоб – натура практичная, лишенная благородных инстинктов;
- сложный рельеф лба (глубокие морщины, бугры) – свидетельствует о гневливости, смелости.

В фас лбы могут быть близки к треугольной, округлой или четырехугольной форме.

В профиль лоб может быть перпендикулярным, откинутым назад или как бы выдвинутым вперед.

По *наличию морщин* на лбу и их форме также можно судить о некоторых чертах характера:

– дугообразные – показатель ленивого, ограниченного ума;

– волнистые, косые, несимметричные – угрюмая, черствая натура;

– извилистые, перерезанные – указывают на большой ум, на мрачность;

– горизонтальные, мелкие – указывают на ум спокойный, созерцательный;

– глубокие на мускулистом лбе – о железном характере;

– в виде сетки – говорят о сильной и незаурядной воле.

Брови:

• немного выгнутые, пропорционально расположенные, длинные без изъянов – принадлежат гордому, открытому, умному человеку;

• сильно выгнутые – горделивому, дерзкому, смелому человеку;

• расположенные низко над глазами и идущие горизонтально от носа к вискам – характеризуют твердость, категоричность, решительность;

• горизонтальные брови, расположенные высоко над глазами – упрямство;

• нервные, с пробелами, извилистые – нестандартность, причудливость вкуса;

• высоко расположенные над глазами, тонкие, дугообразные – слабый характер, пассивность натуры;

• брови «домиком» – сумасбродство, неуравновешенность;

• сдвинутые от природы – указывают на гневливого человека;

• совсем надвинутые на глаза – зависть, ревность;

• взъерошенные, кустистые брови – неуживчивость, внутренне противоречивый характер;

• густые сросшиеся, близки лежащие к глазам – подозрительность, меланхоличность;

• совсем бледные, реденькие короткие брови – принадлежат нерешительному, лишенному волевых качеств человеку.

Нос также трактуется в увязке с характером портретируемого, но художника в первую очередь привлекает разнообразие его форм:

• очень большой, немного изогнутый, выдающийся вперед – человек странный, эксцентричный;

• прямой, близкий к четырехугольному – твердый, спокойный характер;

• орлиный нос – у Дон Жуана;

• с глубокой переносицей, выдвинутой вперед, подобие птичьего клюва – трудный характер, тираничный;

• большой мясистый нос, расширенный на конце – человек ленивый, трусливый;

• острый длинный нос – человек эгоистичный;

• нос с твердым, обращенным вниз кончиком – показатель храбрости;

• кончик носа опущен почти до линии губ – признак чувственности;

• очень выдающийся вперед, крючковатый нос – указывает на эмоции;

• короткий плоский нос, закругленный на конце – указывает на беспечность;

• плоский, разделенный надвое – свидетельствует об упрямстве;

• нос «картошкой» – принадлежит умнице, однолюбу, трудолюбивому и последовательному человеку;

• прямой, слегка вздернутый – характеризует оптимизм, самоуверенность;

• очень маленький – означает подвижность интеллекта;

• нос с тонкими ноздрями – признак нерешительности.

Форма губ концентрирует внимание художника на их сочетании, расположении:

• тонкие губы – признак твердого характера, целеустремленности;

• верхняя губа полнее нижней – признак легкомыслия;

• губы равной толщины – баланс чувственного и рассудочного;

• нижняя полнее верхней – ровный характер, умеренный темперамент;

• короткая верхняя губа, которая оставляет открытыми передние зубы – крайний эгоизм;

• большой рот с толстыми губами – неподвижный, тяжелый менталитет;

• верхняя губа в профиль слегка выступает над нижней – ум, осторожность;

• уголки рта приподняты вверх – дерзость, отвага;

• тонкий, плотно сжатый рот с узкими бледными губами, сформированный в виде прямой линии – признак злого лицемерия;

• большой неправильной формы рот – признак неуравновешенности;

• рот с немного опущенными вниз уголками, идущий ровной дугой, с плотными, средней полноты губами – признак мужественности, твердости характера;

• маленький рот сердечком – указывает на легкомысленность.

Формы и размеры **подбородка:**

• средней величины, немного округлый – указывает на непоколебимость воли;

• круглый, выдающийся вперед – указывает на деловые качества человека;

• маленький, круглый, почти не выдающийся вперед – принадлежит робкому, непостоянному человеку;

• маленький, круглый, мясистый с ямочкой – хвастливый, тщеславный характер;

• скошенный подбородок – знак ленивого, неприспособленного к жизни характера;

• четырехугольный подбородок, выдающийся вперед – человек сильный, смелый от природы;

• угловатый, прямой – характеризует хладнокровность, рассудительность;

• плоский подбородок (рептилия) – холодное, самовлюбленное существо;

• сильно раздвоенный – эксцентричный характер;

• сильно выдающийся вперед – признак мужественности.

М. Нестеров говорил, что у портретиста должен быть особый глаз на лицо человеческое.

В оценке человека художник опирается на черты его лица и тела, но не меньшее, а иногда и большое значение имеет мимика лица, связь движения внутреннего и внешнего с выражением лица. «Выраженное внешнее действие всегда имеет связь с выражением человеческого лица, – отмечает К. Юон. – Движение внешнее может выражать бег, борьбу, танец, но на лице одновременно выражается соответствующее напряжение: смех, печать, радость,

гнев и т.п. Движение внутреннее и внешнее дает смысл и жизнь изображенному человеку, делает его динамически насыщенным. Чем движение непосредственнее, тем оно сильнее выражено»[1].

То или иное выражение лица вызывает определенное положение мышц. Благодаря мимике, мы наблюдаем в человеке выражение внимания, удивления, испуг, чувство нежности, любви, радости, сосредоточенности, угнетенности, чувство печали, скорби, гнева. У пожилых людей лицо имеет более характерные и определенные формы, чем у молодых. Микромимика, оставляя следы на лице в виде едва заметных морщинок, напряжения мускулов, придает лицу выражение доброжелательности или презрения, искренности или фальши, усталости, равнодушия или радости. Если бы характер не был заметен по мимике, манерам, вероятнее всего, художники изображали бы только красавцев и красавиц.

Как утверждают психологи, психика человека не терпит монотонности и однообразия. Поэтому для художника важны не только форма носа или прижатости ушей к черепу, но еще и мимика.

Брови человека в нормальном спокойном состоянии могут нахмуриться (сходиться «елочкой»), одна бровь может остаться спокойной, а другая приподняться. Сдвинутые, нахмуренные брови указывают на работо-способность мысли, озадаченность. При несогласии человека отчетливее прорисовываются морщинки у рта, носогубная складка. В момент недовольства человек всегда немного приспускает уголки рта вниз, оттягивая кожу нижней части лица. Знак согласия – улыбка. Нос, как и уши, активного участия в мимике не принимает. Рот очень подвижен. В закрытом состоянии есть три основных его положения – улыбка, спокойно сложенные губы и гримаса, при которой уголки рта опускаются вниз.

Три наиболее часто встречающиеся положения бровей и три положения рта в комбинации друг с другом дают девять вариантов мимики, характеризующих:

спокойствие, оптимизм, пессимизм, недовольство, агрессию, гнев, удивление, умиление, огорчение.

Пониманию мимики помогает рисовальная физиономика. Полезно порисовать лица с открытыми и полуоткрытыми ртами, с несимметричным положением бровей, с глазами и носами разных форм, овал лица может быть прямоугольником, треугольником, кругом и т. д. Рисовальная физиономика делает ясной выражение лица, это – практикум по развитию наблюдательности.

Легко читать мимику глаз по следующим положениям:

– взгляд вниз и вбок – доказательство глубоких переживаний, воспоминаний о прошлом;

– взгляд вниз – знак припоминания;

[1] *Юон К.Ф.* Об искусстве. М., 1959.

– взгляд вправо – знак сомнения;

– взгляд влево – несогласие;

– глаза в глаза – согласие, правдивость;

– взгляд поверх глаз собеседника, в середину лба – называют деловым;

– взгляд на линии глаз, глаза в глаза – коммуникативный;

– взгляд ниже, на шею, грудь – интимный взгляд;

– человек щурится, жмурится – хочет отгородиться от мира.

Художнику важно почувствовать модель: напряженно или расслабленно она сидит, как она держит руки, какое движение совершает чаще всего и т.д.

Язык жестов также отработан веками.

Следует обращать внимание на положение ладоней, рук и ног:

– раскрытая ладонь – символ доверия у всех народов;

– расслабленные руки на столе, ладонями вверх или на ребро – доброжелательность, искренность, вниз – положение доминанта;

– рука, сжатая в кулак – твердость намерений, признак разозленности;

– руки сцеплены впереди себя – несогласие;

– руки сцеплены сзади – поиск поддержки у самого себя;

– рука охватывает другую за запястье – признак недостаточного владения собой.

Когда люди сидят или стоят, их ноги отражают направление внимания. Ступни, колени направлены на собеседника – признак внимания.

Определение сущности человека по чертам его лица зависит от расстояния между художником и объектом. Установлено, что человек способен выделить своего сородича из окружающей среды даже на расстоянии двух километров. На расстоянии семисот метров станут хорошо видны руки и ноги, определим пол. На расстоянии в двести метров можно охарактеризовать основной овал головы, разглядеть кисти рук. На расстоянии шестидесяти метров видны черты лица.

Практически художник хорошо воспринимает модель на расстоянии от одного до нескольких метров. В быстром рисунке иногда приходится давать оценку вблизи от модели почти моментально.

Психологи утверждают, что безоценочное восприятие невозможно. А. Герасимов считал, что «секрет» портретиста скрывается в его врожденном таланте чувствовать тип человека, проникать в его психологию, в его характер.

За многие годы исследователи человеческих душ пришли к выводу, что определенные душевные качества, характер, темперамент связаны с определенным телосложением, типом внешности и лица. Например: толстый, рыхлый человек воспринимается как добрый, ленивый, спокойный и доверчивый; смуглая кожа ассоциируется со страстностью, бурным южным темпераментом; высокий рост, прямая спина – с уверенностью в себе, силой.

Характер человека формируется его жизненным опытом, который приобретается с очень раннего детства. Основу характера составляют усвоенные эстетические нормы общежития и темперамент – восприимчивость человеком внешнего мира. Характер оценивается по поступкам человека (серьезный, решительный, волевой, лентяй, либо добрый, отзывчивый, либо жадный и т.д.). Наконец, к этому добавляется рассудок – то, насколько умен, тонок, тактичен, порядочен человек.

Различные сочетания телосложения (роста, плотности тела) с темпераментом образуют многообразие индивидуальностей, которое можно сгруппировать по определенным признакам.

Темперамент человека характеризуется показателями его возбудимости, реакции на внешние раздражители, темпом мышления. Его определяет также эмоциональность, психическая восприимчивость и особенности моторики, т.е. характер и количество жестов, участие в жестикуляции тела.

В повседневной типологии различают: живой, бурный темперамент; очень бурный, «ураганный»; спокойный и пассивный, вялый.

С античных времен существует классификация (впервые была предложена Гиппократом) человека по четырем основным темпераментам: сангвиник, меланхолик, холерик и флегматик.

Сангвиник – обладает сильной, подвижной нервной системой, миролюбив, работоспособен, легко переключается с объекта на объект, отличается высокой коммуникативностью; имеет полное лицо, полные губы, ровные белые зубы, уши маленькие, нос курносый.

Меланхолик – предрасположен к созерцательности, а не к активной деятельности, чрезмерно чувствителен, ему присущи глубокие и длительные переживания, это пессимист, он мнителен; имеет овальный череп, оттопыренные, узкие уши, выпуклые губы, лицо бледное с желтизной, щеки впалые, волосы темные и слишком густые.

Холерик – сильно нервный тип, подвержен возбуждению, достаточно оптимистичен, любит все новое, модернизации; имеет густые и жесткие волосы, обычно смуглолиц, характерны крупные кисти рук и ступни ног, небольшая голова с маленькими глазами и мохнатыми бровями.

Флегматик – инертен, тяжело переключается с одного занятия на другое, ленив, консервативен, ни радостен, ни печален; склонен к полноте, черты лица невыразительные, щеки и нос мясистые, уши крупные и мягкие, медлителен, легко устает.

В чистом виде типы темперамента встречаются редко, чаще – более сложные, смешанные, описанные Лассалем.

Желчно-сангвинический тип – отличается умеренной полнотой, высокой подвижностью, резкостью движений, прямолинейностью, деятельностью, решительностью, приветливостью, хотя бывает резок; для него характерны темные глаза.

Желчно-лимфатический тип – очень противоречивый тип человека, ему свойственна смелость и нерешительность, доброта и жестокость; умеренно деятельный и жизнелюб; бледное лицо, умеренная полнота.

Желчно-меланхолический тип – очень упрямые люди, с сильной волей, ярко прорисованным характером и жизненными убеждениями; острые черты лица, тонкие губы.

Сангвинико-лимфатический тип – приятные уживчивые люди, любят других и жизнь; обладают приятной наружностью, имеют хорошую, свежую кожу, небольшую склонность к полноте.

Сангвино-меланхолический тип – честолюбивые и энергичные люди, с сильной волей, хотя возвышенная печаль доставляет им больше удовольствия, чем примитивная радость; имеют темный цвет лица, темные волосы.

Лимфо-меланхолический тип – холодные, неприветливые люди, неуверенные в себе, трусливы, хотя владеют собой в любой ситуации; внешность не самая привлекательная, бледные расплывчатые черты лица.

В соответствии с конституционной типологией Кречмера существует астенический, пикнический и атлетический типы телосложения. Данным типам сложения соответствуют темпераменты: шизоидный, циклоидный и иксотимный.

Астеники с шизоидным темпераментом – имеют «хрупкое» телосложение: высокий рост, узкие плечи, длинные, тощие ноги, грудная клетка плоская и узкая, кожа белая, морщинистая. Астеники быстро стареют. Лицо астеника отличают удлиненные черты, вытянутое лицо, узкий лоб, длинный тонкий нос, маленькие глаза, удлиненный подбородок, сглаженные скулы, маленький рот, волосы нейтрального цвета, тонкие. В целом этот тип любит одиночество.

Пикники с циклоидным темпераментом – не замыкаются в себе, они всегда способны найти компромиссное решение, довольно быстро утомляются, не в состоянии долго заниматься одним делом, любят комфорт, практичны; склонны к ожирению, среднего или маленького роста, с круглой головой на короткой шее, двигаются плавно. Черты лица пикников более широкие, чем удлиненные, скулы выступающие, губы полные, нос короткий и часто курносый.

Атлетики с иксотимным темпераментом – уверены в себе, стремятся доминировать, их жесты и мимика скупы; имеют прекрасную мускулатуру, крепкое телосложение, высокий рост, хорошее развитие плечевого пояса.

И.П. Павлов выделял три человеческих типа:

Мыслительный – характеризуется высокой рассудочной деятельностью, правдивостью, логичностью, предпочитает размеренный образ жизни.

Художественный – к нему относятся люди, подчиненные своим эмоциям, чувствам, эмоциональные, склонные приукрашивать действительность; верят в чудеса и сказки; живут по особой этической шкале.

Промежуточный, смешанный тип.

Такая классификация обусловлена особенностями мозга человека, который состоит из двух полушарий, каждое из которых имеет определенные функции. Правое полушарие почти не понимает речи, формализованные сигналы, плохо ориентируется в любых знаковых системах (буквах, цифрах). Это все функции левого полушария, логико-вербального.

Правое полушарие превосходно чувствует образы, воспринимает чувственную информацию, за что и было названо образно-пространственным. Если в функционировании мозга доминирует правое полушарие, то это способствует чувствительному типу человека, а если левое (разумное, логическое), то – мыслительному.

Многие наблюдения френологов, особенно касающиеся формы лба и висков, могут оказаться не только любопытными, но и полезными для художника-портретиста.

Характеристика формообразования костей влияет на характеристику образа человека. Это доказано наукой. Например, М. Герасимов, изучив характерные особенности костей мог восстановить облик (образ) давно умерших людей. Череп, лицо, характер человека взаимосвязаны, и это должен знать, понимать и видеть художник.

Конечно, в рисовании портрета надо помнить, что «видимость» глаза, носа, верхней, нижней губы и т.д. имеют под собой буквально костную основу, характер форм скелета – анатомическую конструкцию. Для верхней и нижней губы – строение верхней и нижней челюсти черепа, для глаза – специфическое строение глазницы; для носа – строение костей и хрящей носа. Все это надо учитывать в рисунке головы, портрета.

Череп человека состоит из определенных парных и непарных костей, которые и образуют лицо. Оно неповторимо. Анатомическое строение лица сложно. Каждая часть лица, как утверждают френологи, характеризует определенную способность, каждая извилина (форма) соответствует определенным душевным качествам, определенному человеческому качеству. Форма мозга фиксируется формой черепа; следовательно, по черепу, по форме и рельефу, точнее по буграм на нем, можно определить характерные особенности человеческого характера. Симметричная (не слишком большая или не очень маленькая) голова – благоприятный признак, свидетельствует об уравновешенности духовного и физического начал в человеке, спокойствия характера и телесной состоятельности. Если голова крупная, тяжелая (из-за толстого, шишковатого черепа, прочного и массивного), то человек – сильный высокоэнергетический, упрямый. Маленькая голова («птичья головка») – чаще всего украшает легкомысленного, болтливого человека. К положительным (позитивным) чертам такого типа людей относят живой интеллект, высокую приспособляемость.

Френологических бугров на черепе 52, их делят на две группы, среди них бугры: дружбы, мужества, живописца, философа и др. Бугор живописца расположен в середине надбровной дуги. Свидетельствует о четкости цветовосприятия, силе зрительного мироощущения. Этим людям от природы дано то, чему многие должны учиться годами – не только увидеть (на что, способны далеко не все), но и воспроизвести увиденное.

Человека делают человеком не безупречные черты лица, а что-то загадочное, что зовется человечностью. Художник всегда ищет, но не всегда находит критерий этого удивительного «нечто» в любом носителе данных о самом себе – лице. Художник-портретист учится не делать ошибок, поглядев в лицо человека.

Вопросы:

1. Какая существует связь между внешним обликом и внутренним миром портретируемого?
2. В чем практическая значимость науки физиономики для художника?
3. Перечислите наиболее характерные формы глаз, носа, лба, бровей.
4. Наблюдали ли вы в жизни соответствие внешних и внутренних черт человека? Какие?
5. Назовите типы темперамента, предложенные Гиппократом.

5. БЫСТРЫЙ ПОРТРЕТНЫЙ РИСУНОК

Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок – источник и корень всякой науки.

Микеланджело

Быстрый активный рисунок – это не приложение к рисунку вообще, это и есть основной вид рисунка. У молодого художника – начало, а у зрелого художника – высшая точка мастерства.

Есть своя специфика в работе над длительным и коротким рисунком. Но это как бы единый организм и, стало быть, разрывать их не следует. Одно не мыслимо без другого. Одно переходит в другое, быстрый рисунок питает длительный академический, а штудия укрепляет короткий рисунок.

Искусство недосчиталось бы многих и многих шедевров в графике и в живописи, в частности в портретном жанре, без умения, способности художников к быстрому рисованию. Ни одно выразительное движение невозможно без быстрого рисунка.

Нельзя считать, что быстрота в создании портрета есть нечто замещающее качество. Но в то же время понятно, что при равных прочих условиях для хорошего портрета быстрота – вещь ценная. Известно, что многие замечательные художники – Веласкес, Гальс, Репин, Серов и другие – писали портрет быстро, в один сеанс. Кроме того, быстрота действительно необходимое качество: изменчиво время суток, погода, вместе с этим и освещение модели; и сам человек сегодня не совсем тот, что вчера, утром не тот, что вечером, менее живой, обыденнее, скучнее настроение и состояние его тоже меняется. Все это затрудняет работу, вынуждает постоянно менять и переделывать ее, если нет умения рисовать быстро образ модели, «схватывать на лету». И хотя это мнение И. Грабаря касается живописных портретов, его полностью можно отнести к портрету графическому. Быстрый портретный рисунок – это особый вид рисунка, имеющий свою специфику.

Любой быстрый рисунок начинается с сильнейшего импульса от личности портретируемого. Импульс – энергия, энергетика, присущая только этому индивидууму, естественно распространяется во все стороны. Сколько же энергии расходует человек да и все живое и неживое на сообщение, информацию о своем бытие! В быстром рисунке дело художника – не просто использовать, считывать ее, а построить всю работу (мысленную и в материале) на этом импульсе.

Первый взгляд на человека – и сразу включаются механизмы зрительной и мысленной оценки всей модели и отдельных ее частей. Оценивая восприятие – зрительный образ, характеристику модели, мы параллельно в своем сознании анализируем все изобразительные параметры, «лепим» изобразительный образ, в котором на первом месте человеческий образ (или человеческий фактор) с присущими только ему одному качествами характера, внутреннего мира, психологического состояния, мироощущения, а уж потом характеристика форм, больших и малых, частей и деталей, положение в пространстве и природная пластика, поза, движение, свойственная данной модели, освещенность, пространственно-конструктивная основа, вопросы перспективно-ракурсных изменений. Параллельно на основе полученной информации стремительно развивается процесс композиционно-пространственного решения. В этом мысленном процессе рисования уделяется внимание и вопросам техники и материалам выполнения рисунка (карандаш, графит, уголь, сангина и т.д.). В соответствии с характером, образом портретируемого планируются и решаются задачи светотени, тональных отношений, большой или умеренной пространственности, сочности, мягкости или жесткости, тональной плотности общего тона рисунка. Активность хода руки, активность карандаша, линии, штриха обусловлены темпераментом, характером модели и также закладываются до начала выполнения рисунка.

В коротком рисунке, как и в длительном, работа должна строиться от общего к частному, от геометрически ясной, осознанной большой формы к частностям и деталям. Главное и детали в быстром рисунке непременно должны быть предельно обобщены.

Быстрый рисунок – это сочетание импульса информации от модели с импульсом возможностей художника.

Примером быстрого рисунка могут быть портретные дорожно-транспортные рисунки. Это – прекрасная школа для художника, проверка возможностей в портретном рисунке, прекрасная возможность поработать с натуры во всех видах графических материалов. В дорожных рисунках преодолевается психологический барьер, связанность. Художника не стесняет модель, не отвлекает посторонний зритель – стремительность работы отметает «помехи», художник целиком в работе. Бесконечная смена портретируемых: новый взгляд, новый типаж, характер; эвристическая перестройка, открытие новых творческих и технических изобразительно-выразительных возможностей в каждой работе. Мобильности дорожно-транспортных рисунков, возможности организационно-моментально включаться в работу и также легко выйти из нее позволяет набор отдельных листов бумаги формата А8 в жесткой корочке, авторучка (карандаш, фломастер) в кармане или в той же папочке.

Быстрый, портретный, дорожный рисунок – трудная, но великолепная творческая школа познания, постижения рисунка на безграничном разнообразии моделей, характеров, душевных внутренних состояний, пластических характеристик в экстремальных условиях: тряска, инкогнито, отсутствие договоренности с «моделью», неожиданность смены моделей. Работа в транспорте дает практически неисчерпаемый материал, неограниченный «штат» моделей. У рисующего есть возможность постоянно, хоть каждый день, рисовать все новых и новых людей.

В дорожных портретных рисунках акцент делается на внутренний мир портретируемого, на психологическое его состояние, даже если привлекло внимание движение, поза, черты лица или элементы одежды. Здесь рисовать уже надо не глаза, а взгляд, не просто нос, губы, брови, подбородок, волосы, а с их помощью – живого человека с его внутренними характеристиками. Стремительная работа в дорожных условиях неизбежно приводит к работе над самой главной сферой – психологическим портретом.

Спецификой быстрого дорожного портрета является необходимость постоянной готовности, в силу экстремальных условий работы, перевести натурный рисунок в плоскость работы по памяти и представлению. Следовательно, готовясь к очень быстрому рисунку-портрету, необходимо уделить время и внимание запоминанию главного, выразительного на случай выхода модели из поля зрения. Так что рисовать придется не натуру, а сложившийся в сознании и заложенный в память зрительный образ портретируемой модели. Ну и конечно надо удержать в памяти не только строение крупных форм и деталей, но и их содержание или их влияние на общий характер и содержание образа. Надлежит закладывать в память обобщенные характеристики освещенности, распределения большого света и большой тени и многое другое.

Главное внимание необходимо сосредоточить на особенностях строения формы головы в целом, крупных ее форм и, в частности, форм лба, глазниц, бровей, глаз, носа, верхней и нижней губы и челюстей, скуловых костей, особенностей строения подбородка, ушей, шеи. Это очень трудно – рисовать портрет по памяти. Но надо пробовать, тренировать себя в такого рода рисовании, так как не всегда возможно вновь увидеть заинтересовавшую вас модель.

Специфика композиции быстрого рисунка, в первую очередь, обусловлена и продиктована именно необходимостью быстрых, форсированных, порой моментальных композиционно-образных, пространственных решений и всей гаммы других изобразительно-выразительных параметров рисунка. В экстремальных условиях быстрого рисунка рисующий лишен возможности варьировать композиционные решения. Условия работы требуют осознанных, твердых, безошибочных решений, что в конечном итоге и решает успех, качество рисунка. Удачная композиция – удачный рисунок. Незрелое композиционное решение – нет рисунка.

Композиция крупного ближнего плана вплоть до фрагментарных решений дорожно-транспортного рисунка обусловлена близостью расположения модели и малым размером листа бумаги. В такой работе композиция должна быть безошибочно точной, прицельной: необходимо найти правильные отношения «активного» изображения к изобразительному пространству листа, к «пустотам», пространственным прорывам.

Композиционные решения в быстром рисунке должны очень точно, остро учитывать меру контрастов света и тени, очень точно выдерживать скупо поданные тональные отношения рисунка, общий тон его.

Детали, особенно глаза, естественно, отвлекают внимание рисующего от большой формы головы, от целостного видения. А потому удобно время от времени рисовать модель читающую, дремлющую. Помимо глаз в голове-портрете достаточно других деталей, характеризующих модель. Все лишнее уводит рисующего от общего в процессе работы над быстрым портретным рисунком.

Если время позволяет провести моделировку формы, обозначить светотень, то необходимо самым строгим образом уже на стадии решения и выполнения рисунка определить меру проработки деталей, пластическую и ритмическую взаимосвязь форм, тональную характеристику рисунка.

Излишняя моделировка в коротких 2-3-минутных рисунках «засоряет» рисунок, отвлекает внимание от основного – характера типажа, психологии, образной сущности портретируемого. Во всяком случае, в коротком рисунке, отвлекаясь на моделировку формы, упускаешь главное – образное, целостное восприятие и образное воплощение портретируемого.

Штрих, в полном смысле решающий тоновые отношения, невозможен в быстром рисунке в дорожных условиях. В лучшем случае штрихом можно отсечь тень от света в границах ломки формы или обозначить небольшой акцент – разницу в локальной тональной «окраске».

Условный (редкий, крупный) штрих, линия рисуют голову, лицо, детали лица, прическу, обобщенные элементы одежды. Но, однако, нельзя сказать, что в результате абстрагирования в образе воображения не учитываются конкретные детали. Детали лица, лоб, глаза в характерных глазницах, характер и конструкция носа, губ, подбородка вполне характеризуют портретируемого.

Специфика пространства, пространственность в быстром рисунке обусловлена жесткими временными рамками. В условиях сверхсжатого времени фактор пространственности часто становится определяющим

композиционно-образное решение, качество рисунка. Пространственность в быстром рисунке работает не изолированно, а слитно, нераздельно с другими выразительными характеристиками.

Работая в быстром рисунке, нужно всегда иметь в виду общее, целое. Для рисунка быстрого это важнее, чем для длительного, потому что он выполняется начисто. Длительный рисунок в противоположность быстрому создается путем постепенной нагрузки тоном, линией, штрихом, растушевкой. Быстрый рисунок рождается из элементов, данных сразу в полную силу напряжения, поэтому художник должен точно чувствовать, представлять и степень напряженности, и их взаимосвязь, т.е. предполагать конечный результат, даже если на ходу приходится что-то корректировать. Помнить о целом – это и есть не выпускать из поля зрения взаимосвязь, соподчиненность деталей.

Цельность – это связанность и подчинение всего всему, всех элементов между собой, безусловное подчинение всех деталей общему целому – силуэту или пятну, это гармоническое сочетание не только мелочей, но и больших крупных масс, это взаимосвязь и взаимоподчинение черного и белого. Целостное видение включает умение найти взаимоотношение между главным и второстепенным в данном объекте. Для достижения цельности от быстро рисующего художника требуется особая собранность, так как техника быстрого рисунка строга, бескомпромиссна и предполагает глубокое знание возможностей графических материалов.

В рамках быстрого рисунка можно выделить, как особый вид, очень быстрый, законченный портретный рисунок – «росчерк», создаваемый буквально в считанные секунды. В нем в обостренной форме наряду с портретной характеристикой, вопросами композиции, пространственности и других параметров рисунка решается проблема художественного образа.

В портрете-росчерке реалистические формы лица выражают определенное психологическое состояние (печали, радости, созерцательности и т.д.) портретируемых и через неуловимые черты угадывается внутренний мир модели. Здесь и встает вопрос, как за считанные секунды не только увидеть модель, но и принять решение к действию на основе сформировавшегося в эти мгновения зрительного, изобразительного образа и по всем параметрам профессионального рисунка тоже в мгновения вести работу, используя арсенал изобразительно-выразительных средств графического языка.

Привычно, что художественный образ формируется через ряд зарисовок-набросков с разных точек зрения, через эскизы, чтобы прийти к основательному, всеобъемлющему образу, а затем, в длительном академическом учебном рисунке, обогатить зыбкий, не окрепший зрительный, художественный образ, пополняя свое воображение, представление дополнительными набросками новой и новой информацией через новые восприятия уже знакомого объекта, предмета, модели. Но как художественный образ может сформироваться и реализоваться в рисунке за считанные секунды – предстоит разобраться.

Большое значение имеет настрой, вера в возможность быстрого рисования в самых экстремальных условиях, вера в результативность портрета-росчерка.

В подобном быстром рисунке велика роль интуиции. Она приходит с большим опытом, регулярным тренингом, почти ежедневным на протяжении многих лет. Может быть, мобилизованное восприятие художника как бы отрывается в силу дефицита времени от «контроля» со стороны механизмов константности восприятия. В этом случае художник располагает как бы в чистом виде живым прямым восприятием, на основе которого, без помех каких-либо механизмов, мгновенно формируется образ воображения и на его основе – художественный образ графического произведения.

В рисунке ярче всего сочетаются первое непосредственное визуальное знакомство с натурой и импровизация. Быстрая и послушная техника рисования представляет собой наиболее органическое сотрудничество руки, глаза, мысли и фантазии художника. Никакая другая художественная деятельность не способна воплотить свежесть, интенсивность, мимолетность впечатления так, как быстрый рисунок.

Основными особенностями работы над быстрым графическим портретом являются: тотальная мобилизация всех творческих сил – чувств, внимания, мысли, воображения, воли, знаний и умений; постоянная готовность к изобразительной композиционно-образной деятельности; поддержание ежедневной работой, упражнениями творческой готовности – профессиональной формы; усилием воли держать в сознании, не отпуская, возникший изобразительный обобщенный образ модели до воплощения в рисунке, вплоть до завершения его; самовоспитание целенаправленного осмысленно-осознанного видения модели, творческих задач и выполнения быстрого рисунка.

Таким образом, быстрый рисунок – это не какой-то оторванный от «большого» профессионального рисунка вид, а особая часть целого. На быстрый рисунок распространяются все законы, правила и требования изобразительной грамоты художественного образа и искусства. Добавляется неотвратимая необходимость большой концентрации внимания, реагирования, восприятия, экстренного, мгновенного, творческого, образного решения всех параметров рисунка, как-то: решения образных композиционно-пространственных задач, вопросов пропорций, светотени, общего тона, громадных образных обобщений. А стало быть, быст-

5 з-299

рому рисунку присущи и порядок, и принцип ведения работы от общего к частному, как наиболее перспективный и единственно профессиональный метод, а также последовательность стадий выполнения работы и методы проверки рисунка: конструктивный, метод художественно-образных сравнений и др.

Рисование лишь в рамках отпущенных программой по рисунку часов не может обеспечить должного уровня мастерства владения рисунком. Необходимо изыскивать время для дополнительного постоянного рисования. Можно рисовать в пути следования на занятия в метро. Если ежедневно делать по 3-5-7 зарисовок – это громадная практика дополнительно к академическому рисунку. Это проверка и закрепление практикой знаний полученных в учебном рисунке, неограниченный выбор натуры для рисования – живые люди всех возрастов со своими пластикой, характерами, живыми манерами, костюмом, – чего никогда не может быть в условиях аудиторных занятий. Можно рисовать друг друга в часы набросков и в любых других ситуациях. Но студенты почему-то не очень часто прибегают к такой возможности поупражняться в рисовании фигуры, в рисовании портрета своих сокурсников – а это же память о друзьях и начале своей учебно-творческой работы, память на всю жизнь.

Быстрый рисунок, зарисовки, наброски – процесс обучающий, сокращающий путь к творчеству, творческому становлению не только учащегося, но и профессионального художника. В каждом быстром рисунке многое незнакомо, открывается что-то новое. В быстром рисунке мы имеем дело с бесконечной цепью открытий для себя, малых и больших. Другими словами – постоянный поиск, постоянная учеба и творчество.

Научиться что-либо делать, ничего не делая, невозможно, тем более в быстром портретном рисунке. Им надо заниматься постоянно. У каждого складывается свой подход, своя система, свой опыт и результаты. В конечном итоге каждый художник всю свою творческую жизнь ищет выражение своего видения и понимания мира, что успешнее всего достигается в быстром рисунке. Ищет свои технические методы, стиль, систему, свою форму и формы своего времени, чтобы соединить содержание своего времени с современной формой. Выходит, художник ищет и свое содержание, тему, тематику, отвечающие времени, идеалы и рассказывает о них найденными способами, формой, отвечающими духу времени. Рисуя в гуще жизни, мы рисуем саму жизнь, образы сегодняшнего своего времени – рисуем современность и не можем быть несовременными.

Жанр портретного быстрого рисунка неоправданно забыт. Сложился парадокс: на выставках, представляющих современное изобразительное искусство в экспозиции, почти полностью отсутствует такой важный, извечно знакомый жанр портретного рисунка.

Известно, какие справедливые критические упреки нередко раздавались в адрес репортажного рисунка. Само понятие «репортаж» превратилось в своего рода синоним пустоты, поверхностности, художественной низкоценности. Но в нашем случае имеются в виду не плохие, а талантливые работы (путевые дневники Н. Куприянова, фронтовые наброски Дейнеки, А. Кокорина, Н. Жукова, военные портреты Н. Лукомского, кубинские портретные зарисовки П. Оссовского, В. Иванова).

Тема эта оказалась «нераскрытой» потому, что к проблеме портрета, исполненного в быстром рисунке, подходили с позиции станкового портрета, не учитывая специфики его масштаба и фактора времени и вытекающей отсюда особой остроты художественно-образного решения. Есть два исполнительских аспекта быстрого рисунка. Первый – невозможность работать в большом размере. Малый, камерный размер как бы создает непередаваемо тонкий, интимный подтекст для прочтения образа. Портрет в быстром рисунке требует особой выразительности и остроты силуэтов и ракурсов, эмоциональной акцентированности. Чтобы не потеряться, остаться незамеченным, он всеми средствами стремится обратить на себя внимание зрителя, он усиленно «общается с человеком».

Второй аспект целиком продиктован спецификой временных условий. Это обстоятельство позволяет создавать совершенно особый интимно проникновенный вид графического портрета малой формы, полный внутреннего движения и динамики. Ему свойственна особая выразительность, которая уходит, исчезает бесследно в длительной работе. Большая точность выразительности линий очищает его от случайного, временного.

Портреты, выполненные в быстром малом рисунке, отнюдь не однородны в своей художественной интерпретации. Можно четко различить **три ведущие линии** развития этого жанра. *Станковый портрет* строгий по композиции, исполненный без привнесения в него каких-либо жанровых мотивов; *портрет с определенной сюжетно-жанровой завязкой*, в том числе групповой, пространственно-многоплановый; и *гротесковый*.

В групповом следует выделить двойные портреты. Главная тема этих портретов – нравственная близость людей. «Два человека в портрете – это не один плюс второй, а что-то совсем новое, что не принадлежит ни тому, ни другому человеку. Вероятно, это пространство, которое возникает между ними со всем своим эмоциональным содержанием»[1].

[1] *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Гротесковый портрет своей преувеличенной экспрессией и условностью, игровым характером целиком лежит в русле быстрого рисунка. Но, тем не менее, сам малый размер мешает излишним преувеличениям. Недостаточная выразительность – и рисунок скучен, излишняя экспрессия – и он переходит грани, дозволенные в искусстве.

Если рассматривать состояние современного портретного искусства в целом, то можно отметить, что портрет как жанр постепенно теряет остроту характеристики, психологизм образа. За последние годы мы как-то стали забывать об искусстве портрета. На выставках он проходит незаметно. Может быть потому, что из-за упрощенности решения малоинтересен и бессодержателен. Причина думается в том, что сам человек – обычный и в то же время всегда необычный, со своим неповторимым характером, со своей оригинальной психологией – как-то исчезает из искусства. В последнее время приходится сталкиваться со слишком широким определением жанра портрета, превращающим последний в своего рода «портрет без берегов», по сути дела теряющий сходство.

Портрет нужен, необходим, чтобы оставить память о людях, своих современниках, о времени, эпохе. Дидро писал, что пренебрежение к портрету указывает на упадок искусства. И, может быть, в связи с этим следует поддерживать два встречных направления, две важные составные части сегодняшнего нашего движения на путях, где величайшее богатство – другой человек: взаимную веру художника и модели в их длящемся веками диалоге и стремлении зрителя не упустить самую малость в этом диалоге[1].

«Уметь» и «хотеть» – эти понятия часто расходятся. Хотеть – значит стремиться, значит уважать, любить того, кого решил нарисовать. А уметь – значит постоянно трудиться. Кажется все просто и ясно, но только до тех пор, пока не возьмешься за работу сам.

Известна формула, что рисовать – значит рассуждать, добавим: и глубоко чувствовать. Тем более в быстром портретном рисунке – искать творческие решения, думать, рассуждать, искать свой подход к решению творческой задачи, образа. Готовых решений нет. Знания, умения, опыт нельзя положить в банк в рост, как деньги. Знаниями, опытом необходимо самому пользоваться, самому их наращивать – иначе знания и опыт уходят, покидают художника.

Художник, как актер, по сравнению А. Герасимова, оставаясь с глазу на глаз с моделью, должен уметь играть каждый раз новую роль. Здесь и проявится предварительная техническая, профессиональная муштра, штудировка или, наоборот, обнаружится его профессиональная

[1] См.: *Дидро Д.* Собр. соч. в 10 т. М., 1946. Т. 6.

беспомощность. Высокая степень портретной характеристики, сходство, снайперские попадания сами по себе никогда не приходят.

Процесс быстрого рисования – процесс творческий, со всеми присущими творческому делу противоречиями, капризами и прихотливой логикой, и даже немалый опыт рисования должен держать каждого из нас настороже перед возможностью столь естественного провала.

Граница между рисунком и наброском в работах мастера стирается. И то и другое смыкается где-то в пределах композиционного эссе, художественного экспромта, поэтической импровизации на тему натурного наблюдения. За экспромтом «в два-три удара» стоит труд, неустанная работа. «В ином наброске на клочке бумаги может быть больше искусства, чем в саженном холсте», – писал художник Л. Пастернак Л. Толстому.

Вопросы:

1. Чем быстрый портретный рисунок отличается от длительного?
2. Набросок, зарисовка, быстрый рисунок, короткий рисунок, рисунок-«росчерк» – в чем их сходство и различие?
3. Степень обобщения выше в наброске или в длительном рисунке? Почему?
4. В чем специфика работы над быстрым портретным рисунком?
5. В чем особенность визуального знакомства с натурой в быстром дорожном портретном рисунке?
6. Какие задачи и в какой последовательности решаются в быстром портретном рисунке?

6. ГАЛЕРЕЯ БЫСТРЫХ ПОРТРЕТНЫХ ДОРОЖНЫХ РИСУНКОВ И ИХ АВТОРСКИЙ РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ

Открываем галерею рисунков-портретов пушкинским выражением, целиком и полностью применимым к быстрому портретному рисунку: «Точность и краткость – вот первые два достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат». Решение проблемно-творческих задач в быстром портретном рисунке активно включает в работу художественное мышление, воображение рисующего, а элементарные многократные повторения движений руки, доведенные до автоматизма, превращаются в искусство создания выразительного изображения, когда только вопросы большой образной творческой выразительности остаются в поле зрения художника.

Работая над быстрым рисунком, начинаешь понимать, что для стабильного положительного результата, чтобы быстрый рисунок состоялся как портрет, одного энтузиазма мало. Рисунок должен создаваться, выстраиваться. К решению поставленных задач – порой долгий путь мучительных поисков. Но путь один: трудности преодолеваются в регулярной работе. Необходима принципиальная целенаправленная работа по изучению и овладению законами изобразительного искусства на профессиональной основе. Одно из положений Сезанна, которое всегда оставалось для него сверхзадачей, целью – передать в совершенстве то, что чувствуешь. Но чувства изменчивы, их трудно удержать в длительном рисунке. Быстрый рисунок, обычно, более эмоциональный, активный, динамичный. В этом его громадное преимущество перед длительным.

По мере развития, профессионального роста учащегося меняются его идеалы, а с ними – потребности и задачи. В начале они не идут дальше постановки задач изображения, освоения изобразительных средств. Далее появляются более сложные творческие задачи. Изменяющееся профессиональное видение студента, учащегося – это периоды его развития, становления. В этом процессе желательно, даже необходимо изучение творческого наследия мастеров разных школ, времен, ибо это расширяет горизонты видения задач, формирует вкус. В быстром рисунке освоение изобразительных средств и решение задач выразительности сливаются во времени и напрямую выходят к творческим задачам.

Много проблем при обучении рисунку, но одно бесспорно – творческая природа быстрого рисунка убедительно доказана всей историей изобразительного искусства. Быстрый рисунок может многому научить. С этой целью в пособии представлена «галерея» быстрых дорожных портретных авторских рисунков, выполненных в метро и загородной электричке.

В ретроспективных текстах к рисункам «галереи» дается краткое обоснование композиционно-пространственного решения, конструктивно-пластических, выразительных задач; как бы приоткрывается «кухня» постановки и решения творческих задач. Подрисуночный текст помогает проследить путь создания быстрого дорожного портретного рисунка. Началом работы каждый раз была интрига, когда что-то яркое, выразительное, необычное поражало, удивляло, привлекало внимание. Созерцание, восприятие, анализ модели перерастают в оценку, мнение о портретируемом, его внутреннем мире, формируют зрительный образ, в процессе работы переходящий в изобразительный и требующий постановки и решения композиционно-пространственных, образных и других творческих задач. В портрете выражается его отношение к портретируемому в сложном взаимодействии целевой установки, творческих задач и эмоционального восприятия мира.

В быстрых, выполненных в несколько минут и даже секунд, дорожных портретных рисунках показаны изобразительные и выразительные возможности рисунка, графических материалов и инструментов.

Экспозиция «галереи» построена по принципу попарного сопоставления рисунков: по контрасту типажа, характеров портретируемых, по единству их внутреннего мира при внешнем различии, как гармонично сочетающихся, дополняющих друг друга. На контрастах соседства линеарного и тонового рисунков показана мера основных графических характеристик: пространственности рисунка и сохранения плоскостности листа бумаги. Сопоставлены выразительные возможности художественных материалов и инструментов: гелиевой ручки, угольного карандаша, угля рисовального, стеклографа, маркера. Показана выразительность, сила черного и белого в решении художественного образа. В конце экспозиции представлено несколько портретных рисунков без сопроводительного текста. В них «посетитель галереи» может самостоятельно, без подсказки ретроспективных текстов-анализов, увидеть авторский ход решения творческих задач.

Предложенный подход к анализу рисунков поможет формированию представления о безграничности возможностей изобразительно-выразительных средств рисунка, нацелит на творческий поиск решения поставленных задач, ускорит формирование принимаемых решений и

активизирует творческие способности студентов.

«Посещение галереи» быстрых портретных рисунков и их анализ призваны помочь учащимся почувствовать не только пространственную, но и временную целостность – единовременность всего хода решения творческих задач: впитать, осознать необходимость принципа работы от общего к частному, понять, что иначе не может состояться ни портрет, ни рисунок, как художественное произведение. И, наконец, оставить в памяти «посетившего галерею» чувство сопричастности к творческой деятельности и повысить интерес к работе над рисунком портрета.

Ушедшая в себя

Состояние погруженности в себя в профильном портрете женщины запечатлено во всех деталях и подчеркнуто светотеневой моделировкой форм лица и массы падающих волос. Наклон головы также работает на содержание образа. Портрет выполнен рисовальным углем.

Портрет красивой девушки

Рисовать красоту не просто, так как она соткана из гармонии внешних черт с внутренним миром человека. Человек может быть красив только, если он красив внутренне. Внешняя красота – оформление, «огранка» внутреннего мира человека. Если в работе над лицом порой возможны преувеличения, то в портрете красивого лица необходима предельная точность и эмоциональная образность. Красота портретируемой предопределила композицию крупного ближнего плана лица в обрамлении светлых, вьющихся волос. Портрет выполнен угольным карандашом.

Духовность образа

В облике пожилой читающей женщины привлекли внимание естественность, отстраненность от нынешней жизненной гонки. Спокойные правильные черты лица, воздушные, связывающие изображение с пространством волосы. Чтобы показать состояние умиротворенности, покоя по убеждению использована композиция крупного ближнего плана с максимальным обобщением и подчинением частей и деталей главному – образу доброй, спокойной, пожилой женщины. Портрет выполнен гелевой ручкой.

Образ энергичного человека

Перед нами человек энергичный, динамичный, волевой, пытливый, без комплексов. Об этих качествах говорят черты лица: морщины на открытом лбу, привычно поднятые брови и вертикальные, наморщенные складки надбровья и переносицы; энергичный нос и крылья его; волевые губы; крепкий прямоугольный подбородок; уверенная посадка головы. Композиционное решение выявляет внешние и внутренние черты человека. Портрет выполнен в технике угольного карандаша с активной динамичной штриховой моделировкой форм и светотени.

Динамичное единство портретного образа

Внешне простые, ясные формы головы, лица, элементов одежды характеризуют активное жизневосприятие и внутреннюю динамичность натуры портретируемого. Наклон головы, диагональное положение ее в изобразительном пространстве листа, активный, жесткий, длинный штрих разнообразных направлений задают диагональное движение всем элементам композиции. Фон с левой стороны головы переводит движение в круговое, замыкающее композицию. Техника гелиевой ручки позволяет выдержать рисунок в легких прозрачных тонах.

Блондинка

Основой рисунка была задача показать уголь рисовальный – технику светлого, легкого, прозрачного, воздушного тонального рисунка. Возможности этой техники обеспечивают беспредельную пространственность, композиционную, конструктивную, пластическую выразительность.

Линеарный рисунок

Портрет-росчерк молодого восточного типа мужчины со сплошной пышной массой волос головы, бороды, усов, чувствующего и ценящего свою красоту. В короткой временной ситуации решались все изобразительные задачи: композиционно-пространственная, пластическая, тональная, техническая и др. Рисунок выполнен угольным карандашом. Лишь чуть тронуты тоном горбатый нос и щека. Условный штрих символизирует черную окраску волос.

Портрет-рассказ

Мужской портрет будет реже встречаться в галерее дорожных рисунков. В мужском облике больше позы, чем в женском. Внутренний мир их зажат, на лице маска суровости. Портрет представителя спокойной, сильной части мужской половины общества. Облик мужчины характеризует его как простого, доброго, не страдающего тщеславием, не подверженного зависти и злобе человека. Он суховат, правильные формы головы и деталей лица, выразительный, открытый лоб, вокруг глаз усталые складки – следы жизненных невзгод, прямой, несколько вислый нос, заметные скулы на худом лице, спокойные, «мирные» губы, уверенный подбородок. Композиционно-пространственное решение простое – центральное, симметричное, так как портретируемый во всем прост и скромен.

Мать и сын

Композиция крупного фрагментарного плана. Хотелось приблизить портретируемых, повнимательней, подробней рассмотреть черты лиц матери и ребенка; полнее использовать изобразительную плоскость небольшого кусочка бумаги 21x15 см. Черты лица мальчика напряжены, строги, суровы. У него пробуждается взрослое сознание, начинается формирование и становление личности. Уставшая симпатичная женщина чутко дремлет. Рисунок выполнен гелиевой ручкой.

6 э-299

Пространство крупного ближнего плана

Рисунок выполнен в технике графитного карандаша «монолит». «Модель» находилась в непосредственной близости, и было естественным показать ее крупным ближним планом. Изображение в целом, голова портретируемой, совершенно сознательно взяты в распор изобразительного поля листа бумаги. Глубина пространства решается в рамках силуэта головы, где части ее становятся пространственными вехами. Тонально-штриховое решение рисунка также способствует пространственно-пластическому построению формы. Гармоничность и внешняя уравновешенность облика указывают на целостность внутреннего мира портретируемой.

Внутренний мир человека

Долго присматривался к симпатичной женщине, похоже, внутренне тонко организованной, а потому незащищенной в нашей жизни. Голова, лицо (трехчетвертного поворота) по существу отвечают классическим канонам: лоб простой, ясной формы, брови слегка выдают страдание, глаза полуоткрыты. Женщина опасается взглянуть на жизнь открытыми глазами – она боится ее; даже нос какой-то настороженный; рот, губы, подбородок – не твердой воли. Все это стало задачей и содержанием портретного образа. Рисунок выполнен карандашом «стеклограф» в технике легких касаний бумаги, подсказанных характером модели.

Смотрящая в окно

Уверенный характер, внутреннее напряжение модели; твердая посадка и активный разворот головы послужили материалом для формирования динамичного портретного образа, выполненного в линейно-штриховой системе карандашом «стеклограф».

Портретное сходство

В процессе работы над портретом старейшего члена кафедры и факультета – профессора А.Е. Терентьева первоочередной задачей было не «вспугнуть», не дать почувствовать, что его рисуют, так как в этом случае человек перестает быть самим собой. А это уже не портрет. Поскольку Анатолий Ефимович знаком мне более 35 лет, оставалось лишь в молниеносном темпе, в обобщенном образе запечатлеть свое отношение к старшему товарищу. В рисунке помимо основных портретных признаков сходства прозрачно намечена кисть руки в характерном для портретируемого движении, как бы периодически исчезающая и вновь появляющаяся, но не заслоняющая, а дополняющая характеристику образа. Работа выполнена угольным карандашом.

Типично-русский женский образ

Редкий, пожалуй, единственный случай, когда пассажирка позировала по договоренности. Положение «an fase», обстановка непосредственной близости к модели настраивали на крупный ближний план с конкретикой моделировки целого и деталей. Мягкие, приятные, выразительные, открытые черты лица, спокойный уравновешенный характер, уверенность в себе располагали к работе. Рисунок выполнен гелиевой ручкой в линейно-штриховом сочетании.

Оптимистический образ

Привлек внимание прекрасный, оптимистического настроя, целеустремленный немолодой человек, несломленный жизненными невзгодами. В портретной характеристике участвуют красивый, динамичный, пространственный разворот головы правильных пропорций и с ясной конструкцией и геометрией, с красивыми чуть прищуренными глазами, небольшим, стройной формы носом, мягкими носогубными складками; с довольно большими, полными спокойными губами рот, внушающий доверие; крепкий волевой подбородок и нижняя челюсть; хорошо поставленное, правильных форм ухо. Все черты положительно характеризуют этого человека. Такие люди вселяют оптимизм. Рисовать таких людей великое удовольствие. Крупный фрагментарный план подчеркивает важное в портретном образе. Рисунок выполнен графитным карандашом средней мягкости с моделировкой как крупных форм, так и деталей лица, шеи, одежды.

Тяжелый характер

Читающий пожилой мужчина в спортивной шапочке привлек внимание в вагоне метро невероятно удлиненными пропорциями головы и необычным строением форм деталей лица, говорящих о сложном характере. Ломаные брови, длинный, вычурных форм нос с нервными крыльями, капризный рисунок носогубной складки, верхней и нижней губ, надменный подбородок указывают на норовистый характер портретируемого.

Композиционно образ «как на показ» поставлен в центр изобразительного пространства, обрамленного стремительно бегущими элементами отражений в окне вагона, усиливающими его внутреннее напряжение. Нервные, извилистые, вычурные линии угольного карандаша буквально повторяют черты портретируемого.

Выразительность штриха и контраста черного и белого

Приковала внимание напряженность облика молодого мужчины: тревога в глазах, напряженные брови, нос, рот и даже ухо, колючие волосы головы и бороды. Мужчина как бы соткан из тревоги. Нервное движение головы вперед стало основой для композиционно-образного, пространственного решения. Контраст белого и черного и колючий, как иглы, штрих угольного карандаша характеризуют как внешний облик, так и сложный внутренний мир портретируемого.

Патетический образ

Сложный психологический и пластический образ требовал внимательного отношения к формам и деталям лица, которые интересны не сами по себе: через них, как через призму, преломляется, высвечивается внутренний мир портретируемой. Тяжелые глаза, крупный нос, отвыкший улыбаться рот характеризуют эту сложную натуру.

Ближний фрагментарный план продиктован трагическим содержанием внутреннего мира женщины. Контрастная светотень, насыщенная тональность, динамическая пластика реализуют психологический образ портретируемой. Рисунок выполнен угольным карандашом в линейно-штриховой технике; особую выразительную нагрузку несет беспокойная трактовка волос, привносящая одухотворенную напряженность в образ.

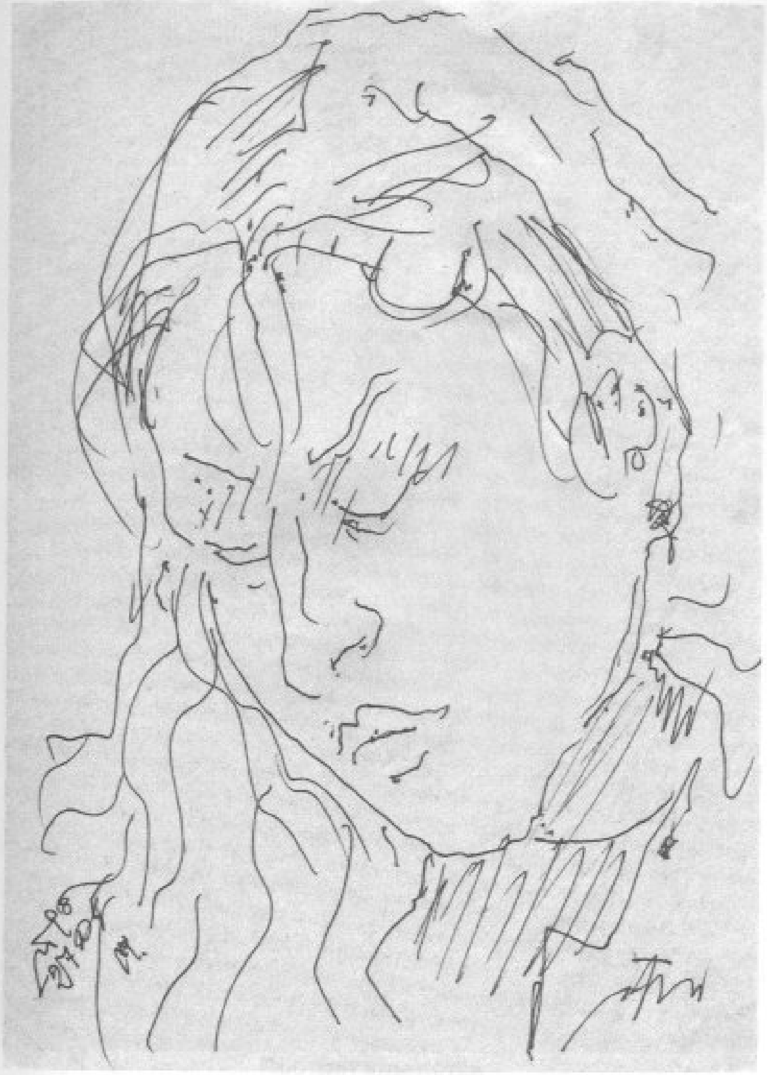
Образ необыкновенной женщины

В модели таилась какая-то загадка, интрига, разгадка которой последовала позже, на выходе из метро. Оказалось, что эта молодая женщина – мать восьмерых детей и едет на стадион на плавание!

Возвращаясь к рисунку, хотелось отметить, что весь облик женщины – правильной круглой формы голова в убранстве сильных волос; открытый лоб; чуть вскинутые на широком лице брови и глаза, мечтательно смотрящие в далекие дали; небольшой нос; приятных форм, спокойный, доверчивый, чуть приоткрытый рот; круглый крепкий подбородок; сильная шея – говорил о природной физической и духовной силе. Крупный ближний план вытесняет все чуждое за пределы рабочего поля рисунка, выполненного в технике графитного карандаша.

Девушка в белом шарфике

Белый шарфик является главным эмоционально-смысловым узлом, центром, главным акцентом, самым светлым, самым белым пятном композиции, рисунка в целом в силу контрастного окружения. Освещенная часть лба, передняя планка носа не вступают в конкуренцию с пятном белого шарфика, так как занимают незначительную площадь и окружены легкими, мягкими тональностями. Используя закон тональных отношений, можно добиться большого тонального разнообразия «звучания» белой бумаги. Рисунок выполнен карандашом-монолитом.



Пластика линий

Пластический характер крупных, выразительных форм модели требовал решения всех изобразительных задач в едином сплаве. Пластика линий наклона головы, очень определенных, ясных форм деталей лица соединилась, слилась с пластикой линий волос. Техника гелиевой ручки требует осознанной обобщенности изобразительного образа с жестким отбором изобразительно-выразительных средств. В данном случае использован пластический линеарный вариант рисунка без моделировки форм.

Гармония света и улыбки

Улыбка высвечивала лицо портретируемой как бы изнутри, улыбались не только губы и глаза, но и нос, подбородок, морщинки на лбу и даже очки. Это не было сиюминутным психологическим состоянием, мимикой. Эта всеобъемлющая улыбка стала задачей рисунка и портретного образа. Работа выполнена графитным карандашом в линеарном и легком штриховом варианте.

Портрет альтистки

Характер форм головы, лица, таких далеких от привычных норм, обескураживающий своей загадочностью внутренний мир портретируемой никак не хотели укладываться в рамки реальности даже в мысленной модели. Лоб, выкатывающийся вперед, взгляд в неизвестно куда, нос, рот, подбородок, напоминающие скорей формы инопланетян, ставили в тупик; прическа завершала эту фантастическую модель.

Композиционно напрашивалось решение – предельно приблизить модель. Сумасшедший режим работы. Сеанс в следующее мгновение окончен, портретируемая неожиданно покинула вагон, оставив мне массу глубоких впечатлений и этот странный рисунок, выполненный подстать «угарному» сеансу, во многом бессознательно.

Светлый образ

В массе пассажиров внимание привлек образ современной русской девушки, весь ее облик, взгляд голубых глаз, распахнутых навстречу жизни и устремленных в далекие горизонты мечтаний и надежд. Активную доминирующую роль играет свет, заливающий широким потоком простые, ясные формы головы и лица портретируемой. Глубокому, сочному тону линий угольного карандаша под силу задачи тонких характеристик внутреннего мира, мироощущения и психологического состояния портретируемой.

Самозабвенно влюбленный в себя

Самовлюбленность, эгоизм мужчины безграничны. Об этом «говорят, кричат» все черты лица, головы, весь его облик, поза; капризно-наморщенный лоб, тонкие брови, узкие с прищуром глаза, продуманно найденный пробор прически, тонкий, длинный, слегка пренебрежительно вислый нос; капризно надменные губы и слабый, не дотягивающий до желанного величия подбородок; круто, театрально развернутый торс, вычурная поза руки, не видавшей физической работы. Крупный ближний план позволил разместить в скудном изобразительном пространстве всю собранную изобразительную информацию о портретируемом. В реализации сложного портретного образа помог угольный карандаш в широкой свободной манере.

7 Э-299

Портрет священнослужителя

Положение портретируемого для зарисовки не самое удачное. Это профиль, даже частично трехчетвертной поворот с затылка. Но все же это портрет, а не схема головы. Изобразительно-выразительные средства минимальны. Несколько тронута тоном щека с целью подчеркнуть белоснежную бороду и усы. Черная одежда оставлена нетронутой, чтобы не отвлечь внимания от, и без того скупых в связи с резким разворотом и ракурсными изменениями, черт портретируемого. Но, кажется, удалось в коротком рисунке выразить основные черты личности отца Никодима: его добропорядочность, благообразие, приветливое доброе отношение к людям, осознанность значимости своей миссии. Композиционно-пространственное решение утверждает основательность позы, представленной в рисунке линией головы, плечевого пояса и спины. Рисунок выполнен угольным карандашом.

Печать страдания на лице

Внимание привлекло лицо, все черты которого запечатлели страдание. Такова натура портретируемой. Жизнь для нее – страдание. Думается, будь наша действительность более сносной, печать страдания не исчезла бы с ее лица. Таково мировосприятие этого человека. Страдание практически занимает все изобразительное пространство. Надбровье, брови круто падают вниз, глаза тревожно вопрошают, нос приплюснут, подбородок задвинут в глубину, рот, губы искажены страданием. Образ реализован графитным карандашом.

Портрет любознательного пассажира

Мужчина контрастно отличался от окружающих всем своим обликом, нестандартностью строения головы и ее частей. Под стать лукавому выражению лица и одежда – на голове немыслимой формы колпак, в руках старинный фолиант, полностью захватывающий его внимание. Композиционно-пространственное решение обусловлено колоритностью модели и случайным форматом куска мятой оберточной бумаги. Тональная моделировка проводилась, в основном, за пределами лица портретируемого с тем, чтобы не разрушить его бледности. Техника выполнения – гелиевая ручка.

Сама надменность

В профильном портрете женщины сама надменность: высоко вскинут наморщенный нос, брови, прищуренные глаза, презрительные губы, подбородок и накопления под ним. С каким надменным «достоинством» высоко в своем воображении вознеслась она над окружающими людьми.

Диагональным композиционно-пространственным решением изображение поднято до верхнего правого края пространства листа и, даже за его пределы – часть головы срезана. Твердая моделировка форм жестким штрихом разных направлений, но неизменно положенным по форме, и резкая манера рисунка в целом подчеркивают и завершают характеристику портретного образа. Рисунок выполнен карандашом-стеклографом с помощью изрядного давления на него в целях наибольшей выразительности.

Единство красоты внешней и внутренней

Правильное строение и пропорции головы, лица и их деталей. Поддерживает весь ансамбль природных данных найденная к ним прическа и одежда. В данном случае – меховой воротник на хорошего покроя пальто. Обобщенный крупный план направлен на целостность профильного портретного образа современной женщины. Выполнена работа угольным карандашом в легкой непринужденной манере с опорой на линию.

«Прямое видение»

Конечно, не всегда удается ухватить человеческую сущность, динамику движения и соединить все это со свободной обобщенной манерой исполнения. В этой работе имело место «прямое видение» конечного результата. Это когда видишь внутренним взором натуру выполненной по всем поставленным задачам и параметрам, начиная от композиционно-пространственного решения и кончая исполнительской техникой, включая систему нанесения рисующей линии, способов, характера и меры моделировки формы; в данном случае – длинным свободным, вольным, эмоциональным штрихом гелиевой ручки.

Античный образ

Светлый характер рисунка, построенный в основном на линии, помогает пространству входить в изображение, наполнять его. В основе форм головы, шеи, плечевого пояса лежит ясно выраженная геометрия их конструкции. Дополнительной моделировки форм почти не потребовалось. Античный образ девушки прослеживается через детали головы и лица. В рисунке нетрудно увидеть вибрирующую рисующую линию, как результат движения, тряски поезда. Однако, как ни странно, такой «неверной» линией можно не только получить портретное сходство, но и выразить любое самое трепетное и тонкое душевное состояние.

Ракурсный портрет

Низкая точка зрения как бы выдвигает портретируемую из правого нижнего угла рисунка вверх, в свободное пространство. Горизонтальные линии глаз, рта, основание носа, подбородка активно направлены вниз, к горизонту. Свет и тень, штрих, положенный по форме, усиливают ракурс. Гелиевая ручка жестким штрихом, как резцом, вычерчивает форму головы, лица, торса. Психологическое состояние портретируемой акцентировано ракурсным изображением головы. Плотно сжатые губы, подчеркнутая скуловая кость, выразительный нос, спокойно смотрящие глаза характеризуют сосредоточенность и некоторую замкнутость модели.

Гармония форм

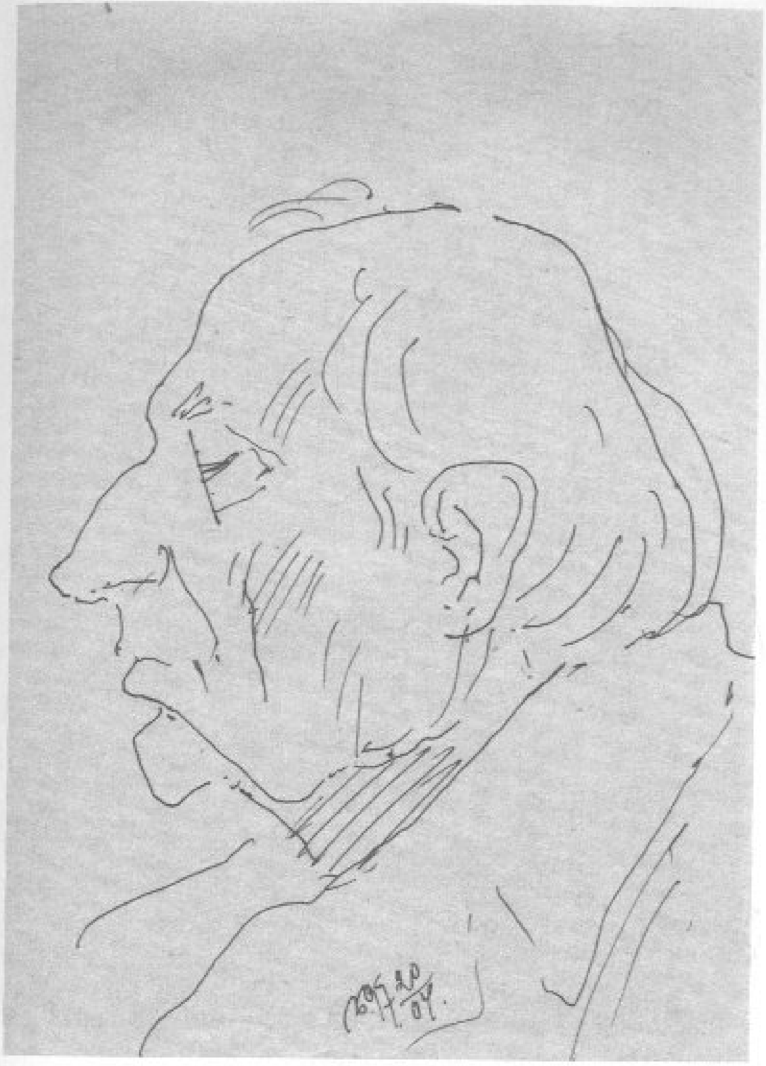
Удивительная цельность, гармония форм были причиной, побудившей к рисованию. Полная, круглая голова покоится на полном теле, объемная прическа, круглый лоб, круглые брови, спокойные круглые глаза, маленький круглый носик, полные, пышные, как цветущие розы, губы; в завершение – круглый подбородок и большой, просторный круг воротника. Все изобразительно-выразительные средства, в том числе композиционно-пространственные, были направлены на выражение гармонии внутреннего мира и внешних данных. Естественно, с момента определения побудивших причин к зарисовке мысль активно формировала изобразительный портретный образ. Рисунок выполнен гелиевой ручкой.

Образ из прошлого

Сложный, цельный, загадочный, прекрасный женский образ, как бы пришедший к нам из далеких пушкинских времен. Черная мужская шляпа усиливала и подчеркивала его строгость. Взят вариант центральной, симметричной композиции, отсечено все лишнее пространство. В изобразительном пространстве рисунка лишь портрет. Аскетичное решение требует лаконичного выражения всех параметров рисунка и больших обобщений. Все усилия направлены на раскрытие мироощущения, выявление ясного, непростого, как бы удивленного взгляда прекрасных глаз, свободного полета бровей, красивого, геометрически четкого овала лица, прямого классического носа, спокойного, крепкого, уверенного «рисунка» верхней и нижней губы и твердого подбородка. Техника гелиевой ручки также строга и бескомпромиссна.

Лицо в тени шляпы

Портретируемая сохранила природную независимость, уравновешенность и воспитанное достоинство. Лишь чуть заметная горькая складка в уголках рта да твердый упорный подбородок указывают, что жизнь «достает» и ее. Портретируемая приближена к зрителю. Это композиция крупного ближнего плана, что дает возможность показать зрителю детали лица так близко, что можно не только увидеть их форму, но и «прочитать» содержание, можно даже рассмотреть в тени спокойные глаза. Для характеристики образа выбрано тональное решение.



Профильный портрет

Ясный рисунок профиля лица и всей головы помогли в формировании и пластическом воплощении образа, в основном, в системе линейного рисунка с незначительной моделировкой формы редким штрихом на отдельных, локальных участках.
Строение больших и частных форм были ясны в натуре. Такими же простыми они перешли в рисунок.
Задумана небольшая глубина ближнего плана, так как в профильных портретных изображениях большая глубина отвлекает от существа портретного образа.

Одиночество

Крупный ближний план, опираясь на зрительный образ, дает изображение женщины-блондинки в весьма обобщенной условной линейной манере без разработки форм и деталей. Глаза, кажущиеся невидящими, на самом деле смотрят вовнутрь, в себя. Взятые отдельными касаниями-черточками глаза, нос, губы призваны выразить грусть, одиночество женщины. Условный, однообразный ритм штриха вертикального воротника подчеркивает общее психологическое состояние образа портретируемой. Рисунок выполнен гелиевой ручкой.

Гармония образа и графических материалов

Рисунок выполнен на очень тонкой, мягкой, слегка тонированной писчей бумаге мягким (8м) графитным карандашом. Рабочие материалы художника во многом задают «старт», предопределяя ход работы и конечный результат ее. Мягкие материалы идеально точно пришлись и соединились с мягкими, округлыми формами лица, головы, одежды, указывающими на добрый, мягкий характер портретируемой.

Близкое расстояние до модели и небольших размеров рисунок (21 x 15 см) настраивают на крупный ближний план с внимательным отношением к деталям и осознанными, необходимыми обобщениями.

Необычная прическа

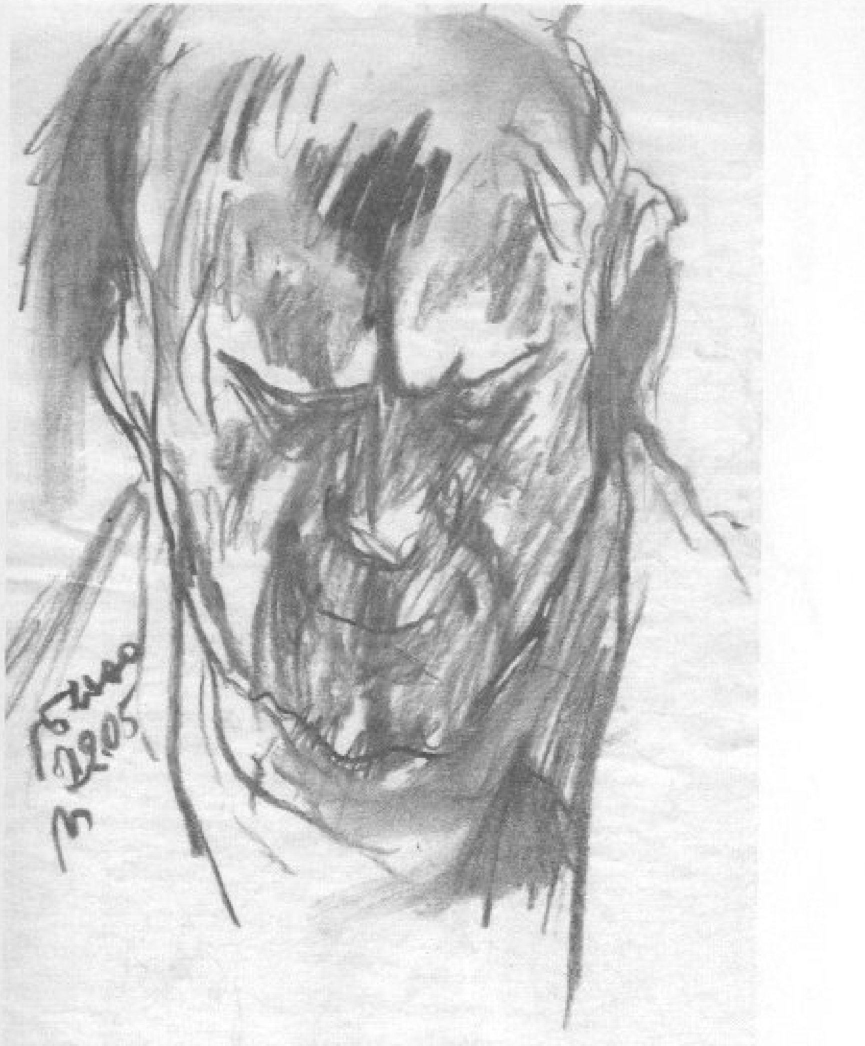
Женщина с путаными волосами привлекла внимание необычностью прически. Видно, что она не очень считается с оценкой ее имиджа. Она самостоятельна и живет своими мыслями, чувствами, своим несколько отрешенным миром. Глаза закрыты от посторонних взглядов волосами. Весь строй рисунка – беспорядочное нагромождение линий, в котором угадываются черты лица. В образной трактовке участвовала гелиевая ручка.

Незащищенность от трудностей жизни

Времени на сложные пластические решения не было. Очень хотелось запечатлеть этот печальный образ. Красивый овал лица, головы, печальные встревоженные глаза, красивый, «точеный», небольшой, но характерный нос, несколько неуверенный рот. Времени было ровно столько, чтобы почти в моментальном, почти росчерке, где-то интуитивно, минуя методические последовательности и стадии, прорваться к образному портретному результату. Содержание образа выстроено посредством живых черт лица и костюма портретируемой. Работа проведена в линеарной манере гелиевой ручкой.

Отвратительный тип

Это человек без признаков уважения, снисхождения к людям, отвратительно груб и жесток. Солидный возраст не изменил его давно сформировавшихся повадок и привычек. Черты лица полностью совпадают с его внутренней сущностью. Крупная, тяжелая, нестриженая и немытая голова. Волосы свисают на лоб, глаза, набухшие от пьянства. Бесформенный нос, переносье в поперечную складку. Рот, губы нечеловеческого строения, распущенные во все стороны как «лопухи». Подбородок отвратительной формы скрыт воротником какого-то подобия одежды и покрыт беспорядочно торчащей щетиной. Желание вплотную приблизить образ этого человекоподобного существа к зрителю, чтобы, как и автор, он смог во всех подробностях посмотреть на это «чудо» природы и общества, стало основой для крупного ближнего плана. Свет, тень, локальная окраска разных элементов рисунка осуществлены крупными массами без излишней проработки деталей гелиевой ручкой.



Ось симметрии как выразительное средство

Ось симметрии головы; как правило, ничем не приметная, в данном случае усиленная и подчеркнутая специфическим верхним светом вагона метро, неожиданно становится центром композиционно-пространственного построения и стержнем внешних и внутренних характеристик жесткого, очень упрямого человека, т.е. является мощным выразительным средством. Работа выполнена рисовальным углем с растушевкой.

Образ-символ

Образ-символ

По существу в рисунке нет ничего конкретного. Нет цельной головы, она показана фрагментами, нет ни глаз, ни носа, ни рта, ни шеи, ни торса – в полном смысле этих слов. Но вот парадокс – живой человек с портретными чертами лица, с гордым внутренним миром, твердым «Я» – есть. Выполнен рисунок гелиевой ручкой, в данном случае не успевающей за мыслью.

Силуэтный профильный портрет мужчины в кепке

Графитный карандаш

Встревоженный взгляд

Красивый молодой человек привлек внимание колоритной внешностью и содержательным интеллектуальным лицом. Рисунок выполнен на одном дыхании. Для осознания задач предстоящей работы не было ни единой секунды, было только острое желание успеть запечатлеть этого юношу. Однако, зрительно-изобразительный образ в мыслях успел сложиться. Это настороженный, явно встревоженный взгляд красивых глаз из-под непослушных, прямых длинных волос. Линия гелиевой ручки точно соответствует характеру портретируемого образа.

Портрет-росчерк «Дитя Кавказа»

Времени на рисунок было отпущено несколько секунд, включая время на подготовку работы и на обдумывание. В этой экстремальной ситуации, благодаря высокой концентрации энергии, чувств, внимания и воли, включилось «прямое видение». Так я называю ситуацию, видение, когда как бы без анализа, на чувстве и подсознании вершится работа. Зарисовка сделана мгновенно, за 1-2 секунды, одним росчерком-движением руки схвачен профиль, голова, поставлен глаз. В более длительном рисунке невозможна такая точная и живая характеристика не просто человека, а ребенка. Техника исполнения стихийная: линия гелиевой ручки и ничего больше. Подобного рода всплеск чувств, решений и их воплощение очень редки, если к тому же иметь в виду благоприятный исход дела.

Пластичность линеарного образа

Композиционно-пространственное решение учитывает значительное удаление модели от рисующего. Пространство – фон сознательно оставлен нетронутым, чтобы ничто не отвлекало внимание зрителей от образа портретируемой. Легкий наклон головы, открытый лоб, брови «шалашиком», недоверчивый взгляд, неплотно закрытый рот, текучесть пластики линий мягко спадающих волос раскрывают ранимый, а потому и недоверчивый, внутренний мир портретируемой. Рисунок выполнен гелиевой ручкой.

Парный портрет

Красивые молодые мужчина и женщина. Привлекла внимание задушевность их отношений. Они любят, доверяют и уважают друг друга. Их лица одухотворены, содержательны. Это прекрасный ансамбль. Они не позируют, не работают на публику, как это часто мы видим сегодня. Он непринужденно, без позы положил руку на ее плечо. Эти молодые люди порядочны, чисты, совестливы. Они как бы пришли из другого времени.
Выразительные средства рисунка сведены к минимуму.
Рисунок выполнен гелиевой ручкой.

Женщина в меховой шапке

Основательность образа портретируемой определила горизонтальное расположение и крупный ближний план. Время позволило провести довольно обстоятельный анализ и моделировку ясных, крупных, выразительных черт лица в системе плотного штриха единого диагонального направления в технике гелиевой ручки.

Композиционный центр рисунка

Лаконичный портретный образ женщины-блондинки, ушедшей в свои мысли, выполнен гелиевой ручкой. Желание показать портретируемую крупным планом в анфас определило симметричную по центру композицию «в распор» по всем четырем сторонам листа и место композиционного и смыслового центра – переносье, на пересечении горизонтальной и вертикальной осей ромбовидной формы сочетания прически и воротника.

Спящая девушка

Легкие, приятные сновидения, запечатленные на лице девушки, стали основанием для работы над портретным образом. Горизонтальное расположение обусловлено пространственным положением модели. Техника выполнения рисунка – маркер, требующий больших решительных обобщений форм.

Штриховой рисунок

Крепко сколоченные, широкой кости тело и голова, прическа из жестких, как проволока, волос, несколько гротескного склада черты лица, последовательность прочтения форм стали подсказкой для горизонтального расположения. Штрих, так называемая отмашка, в основном, единого направления. В пути, во время движения поезда это – единственно реально доступный способ нанесения штриха гелиевой ручкой.

Женский профиль

Гелиевая ручка

Смелая женщина

Эта женщина не могла не привлечь внимания автора да и других пассажиров. Черты лица ее полны спокойствия, положительной силы характера. Противосветовое положение портретируемой внесло определенную трактовку в образ. Композиционно-пространственное решение в горизонтали листа подчеркивает динамичный характер личности портретируемой. Рисунок выполнен угольным карандашом.

Добродушие

Уголь

Тревожные чувства

Уголь

Самодостаточность

Карандаш угольный

Острое композиционное решение

Уголь

Лаконичный профиль

Уголь

Женщина и мужчина

Карандаш

Мудрость

Гелиевая ручка

Контрасты

Черная пастель

Ракурсный портрет

Угольный карандаш

Кардиохирург

Карандаш-сангина

Грусть

Уголь

Сложный характер

С теплым чувством к портретируемой

Любитель пива

Литература

Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. В 3 т. М.– Л., 1949.

Аксенов Ю. Основы рисунка головы // Художник. 1963. № 8.

Андронникова М. Портрет и портретное сходство // Художник. 1974. № 10.

Аникушкин М. О портретном творчестве // Художник. 1973. № 3.

Барщ А.О. Наброски и зарисовки. М., 1970.

Герасимов А.М. Жизнь художника. М., 1963.

Герчук Ю.Я. Основы художественной грамоты. М., 1998.

Грабарь И.Э. Серов-рисовальщик. М., 1961.

Дьяконова Ю. Набросок // Художник. 1982. № 1.

Кисунько В. Портрет – пластический образ времени // Художник. 1977. № 2.

Китайские трактаты о портрете. Л., 1971.

Кузин В.С. Наброски и зарисовки. М., 1981.

Кузин В.С. Психология. М., 1997.

Лебедко В.К. О некоторых особенностях «пространственного языка» в изобразительной деятельности // Сб. науч. трудов. М., 1998.

Лоза Н. Лицо, характер, судьба. М., 1997.

Роден О. Искусство. Ряд бесед, записанные П. Гзелль. Спб., 1913.

Романычев А. Возможности портрета // Художник. 1973. № 6.

Ростовцев Н.Н. Академический рисунок. Курс лекций. М., 1973.

Стасевич В.Н. Искусство портрета. М., 1972.

Терентьев А.Е. Рисунок в педагогической практике учителя изобразительного искусства. М., 1981.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Шабанова О.П. Исследование основного звена творческого мышления студентов при решении графических задач // Сб. науч. трудов. М., 2001.

Шорохов Е.В. Композиция. М., 1986.

Юон К.Ф. Об искусстве. М., 1959.

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 3

1. СПЕЦИФИКА ЖАНРА ПОРТРЕТА 4

2. РИСУНОК ГОЛОВЫ — ОСНОВА ПОРТРЕТА 24

3. ИНФОРМАЦИОННОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТИПОВЫХ ПОВОРОТОВ, НАКЛОНОВ И РАКУРСОВ ГОЛОВЫ 40

4. ПСИХОЛОГИЯ НА СЛУЖБЕ ХУДОЖНИКА 46

5. БЫСТРЫЙ ПОРТРЕТНЫЙ РИСУНОК 60

6. ГАЛЕРЕЯ БЫСТРЫХ ПОРТРЕТНЫХ ДОРОЖНЫХ РИСУНКОВ И ИХ АВТОРСКИЙ РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ АНАЛИЗ 70

ЛИТЕРАТУРА 142

Учебное издание

Лушников Борис Васильевич

РИСУНОК. ПОРТРЕТ

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений

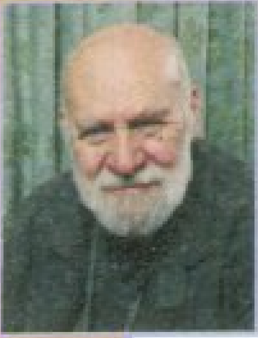
Зав. редакцией *В.А. САЛАХЕТДИНОВА*
Редактор *А.А. ПРОНИНА*
Зав. художественной редакцией *И. А. ПШЕНИЧНИКОВ*
Художник обложки *О.А. ФИЛОНОВА*
Компьютерная верстка *А.М. ТОКЕР*
Корректор *Я.В. ПРОХОРОВА*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.
Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.Д.006153.08.03 от 18.08.2003.
Сдано в набор 08.10.03. Подписано в печать 18.12.03.
Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,53. Тираж 5 000 экз. Заказ № Э-299

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.
119571, Москва, просп. Вернадского, 88,
Московский педагогический государственный университет.
Тел. 430-04-92, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.
E-mail: vlados@dol.ru
http://www.vlados.ru

Государственное унитарное предприятие
Полиграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».
420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.



Борис Васильевич Лушников – доцент, член Союза художников СССР, участник всесоюзных республиканских, зональных, осенних и весенних выставок московских художников и выставок художников-преподавателей. Его произведения отмечены дипломами и премиями «Художественного фонда СССР».

Портрет! Что может быть проще и сложнее, очевиднее и глубже?
Ш. Бодлер

В данном учебном пособии рассказано, как передать движение, выражение лица, внутреннее состояние портретируемого, воссоздать образ человека. В портрете с исключительной полнотой можно выразить самое трудное, самое ответственное для всякого искусства – внутренний мир, душу человека, его дела, мысли и желания.

Галерея быстрых портретных дорожных авторских рисунков поможет студентам в вопросах формирования художественного образа, в постановке и решении изобразительно-выразительных задач.

Учебное пособие адресовано студентам художественно-графических факультетов высших учебных заведений, а также всем, кто интересуется искусством портрета.

ISBN 5-691-01224-X
9785691012242
ВЛАДОС